Münster i/W. 1934. 22

Phil. Diss.

Architektur in den Romanen Thomas Hardy's

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Hohen Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät

der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster i. W.

vorgelegt von

Josef Hartmann

aus Dortmund.

1934

Druck: Heinrich Pöppinghaus, o. H.-G., Bochum-Langendreer.

Dekan: Prof. Dr. Ley.

Berichterstatter: Prof. Dr. Keller.

Tag der mündlichen Prüfung: Münster i. W., den 5. Mai 1933.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lieben Eltern
zur Silberhochzeit

INHALTS-VERZEICHNIS.

Vorwort IV

Literaturverzeichnis V

1.) Die Lage der Architektur in der Jugendzeit Hardy's 1
2.) Hardy's Werdegang als Architekt 4
3.) Helden als Architekten und Steinmetzen . . . 10

Beschreibung von Gebäuden: 24
4.) a) Kirchen 24
5.) b) Profanbauten 34
6.) Architektonisches in der Naturbeschreibung . . . 58
7.) Architektonisches in der Körperbeschreibung . . 65
8.) Vermischtes 70
9.) Zusammenfassung der Ergebnisse 71
10.) Lebenslauf 77

VORWORT.

Diese Arbeit will keine große kunsthistorische Untersuchung sein, sondern es wird hier der Versuch gemacht, festzustellen, welcher Richtung der Architektur der Architekt und Romanschriftsteller Hardy angehört, was sich von seinem früheren Beruf in seinen Romanen wiederfindet, welchen Raum er der Architekturschilderung in ihnen zugesteht und worauf sich sonst noch der Einfluß seiner ehemaligen Betätigung erstreckt.

LITERATUR-VERZEICHNIS.

A) Benutzte Hardyausgaben:

Under the Greenwood Tree; The King's Treasuries, London 1931.
Alle andren Romane: The Novels of Hardy; Pocket Edition MacMillan, London 1926 ff.
Life and Art, Essays, Notes and Letters, collected for the first time. New York 1925, Greenberg.

B) Literatur über Hardy:

Abercrombie, Lascelles: Thomas Hardy, a Critical Study, London 1912.
Beach, J. W.: The Technique of Thomas Hardy, Chicago University Press 1922.
Braybrooke, Patrick: Thomas Hardy and his Philosophy, London 1928.
Brennecke, Ernest: The Life of Thomas Hardy, New York 1925.
— Thomas Hardy's Universe, a Study of a Poet's Mind, New York 1924.
Chase, Mary Ellen: Thomas Hardy from Serial to Novel, University of Minnesota Press 1927.
Chew, Samuel C.: Thomas Hardy, Poet and Novelist, New York-London 1921.
Child, Harold: Thomas Hardy, London 1916.
Collins, Vere H.: Talks with Thomas Hardy at Max Cate 1920—1922, London 1928.
d'Exideuil, Pierre: The Human Pair in the Work of Thomas Hardy, London o. J. (1925—1930?).
Döll, Martha: Die Verwendung der Mundart bei Thomas Hardy, Diss. Gießen 1923.
Duffin, H. C.: Thomas Hardy, a Study of the Wessex Novels, Manchester University Press 1921.
Ellis, H. Havelock: Concerning Jude the Obscure, London 1931.
Firor, Ruth, H.: Folkways in Thomas Hardy, Philadelphia 1931.
Gilson, Hibbart: Giant and Pigmy, an appreciation of Thomas Hardy, London 1928.
Grimsditch, Herbert, B.: Character and Environment in the Novels of Th. Hardy, London 1925.
Hardy, Florence Emily: The Earlier Years of Thomas Hardy, 1840—1892, London 1928.
— The Later Years of Thomas Hardy, 1892—1928, London 1930.
Harper, Charles, G.: The Hardy Country, London 1904.

Hedgcock, F. A.: Thomas Hardy, Penseur et Artiste, Thèse Paris 1910.

Hopkins, R. T.: Thomas Hardy's Dorset, London 1922.

Johnson, Lionel: The Art of Thomas Hardy, London 1923.

Korten, Herta: Thomas Hardy's Napoleondichtung "The Dynasts". Ihre Abhängigkeit von Schopenhauer, ihr Einfluß auf G. Hauptmann. Diss. Rostock 1919.

Lea, Hermann: Thomas Hardy's Wessex, London 1913.

Macdonell, Annie: Thomas Hardy, London 1894.

Mcdowall, Arthur: Thomas Hardy, a Critical Study, London 1931.

Müller, Karl: Das Naturgefühl Thomas Hardy's in Zusammenhang mit seiner Weltanschauung, Diss. Jena 1923 (Manuscr.).

Olivero, Federico: An Introduction to Hardy, Torino 1931.

Salberg, Gerda: Thomas Hardy's Frauen im Lichte seiner Weltanschauung, Diss. Zürich 1927.

Salomon, Max: Die Naturbehandlung in Thomas Hardy's Romanen, Diss. Gießen 1928.

Saxelby, F. Outwin: A Thomas Hardy Dictionary; the Characters and Scenes of the Novels and Poems Alphabetically Arranged and Described, London 1911.

Sherren, Wilkinson: The Wessex of Romance, London 1908.

Symon, Arthur: A Study of Thomas Hardy, London 1927.

Taufkirch, Richard: Die Romankunst von Thomas Hardy, Diss. Marburg 1912.

Ufer, Hanna: Über die kompositionelle Bedeutung der Natur bei Th. Hardy, Diss. Marburg 1930.

Vogt, Friedrich: Thomas Hardy's Naturansicht in seinen Romanen, Berlin-Leipzig 1932.

Webb, A. P.: A Bibliography of the Works of Thomas Hardy, 1863—1915, London 1916.

Weltzin, Erich: Die Gebärden der Furcht in den Wessex Romanen Th. Hardy's, Diss. Greifswald 1927.

Whitfield, A. Stanton: Thomas Hardy, the Artist, the Man and the Disciple of Destiny, Pariser Rede vom 11. April 1921. London 1921.

Williams, Randall: The Wessex Novels of Thomas Hardy, an Appreciative Study, London 1924.

Windle, Bertram, C. A.: The Wessex of Thomas Hardy, London 1902.

Zachrisson, R. E.: Thomas Hardy as Man, Writer and Philosopher, Upsala 1928.

C) Werke über Architektur:

Bond, Francis: Gothic Architecture in England, London 1912.

Brandon, Raphael and Arthur: An Analysis of Gothick Architecture, Illustrated by a Series of upwards of Seven Hundred Examples of Door-

ways, Windows etc. Accompanied with Remarks on the Several Details of an Ecclesiastical Edifice, 2 vols, London 1847.

Clark, Kenneth: The Gothic Revival, London 1928.

Cox, J. Charles: The English Parish Church, London 1914.

Fletcher, Sir Banister: A History of Architecture on the Comparative Method, London 1921.

Nesfield, W. Eden: Specimens of Mediaeval Architecture, London 1862.

Parker, John Henry: A Glossary of Terms used in Grecian, Roman, Italian and Gothic Architecture, Oxford 1845; 4. Aufl. 3 vols.

Pugin, Augustus, Welby: An Apology for the Revival of Christian Architecture in England, London 1843.

Pugin, A. W.: Examples of Gothic Architecture, Selected from Various Ancient Edifices in England, London 1. Aufl. 1838, 2. Aufl. 1839, 3. Aufl. 1840.

Pugin, A. W.: The True Principles of Pointed or Christian Architecture, London 1841.

Rickman, Thomas: An Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture, London 2. Aufl. 1819.

Willis, Robert: Architectural Nomenclature of the Middle Ages, Cambridge 1844.

Worringer, Wilhelm: Formprobleme der Gotik, München 20.—21. Aufl. 1930.

D.) Sonstige Literatur:

Collingwood, W. G.: The Life of John Ruskin, London 9. Aufl. 1912.

Croce, Benedetto: Nuovi Saggi di Estetica, Bari 1920.

Müller-Freienfels, Richard: Psychologie der Kunst, Berlin-Leipzig 1922.

Ruskin, John: Pre-Raphaelitism; Lectures on Architecture and Painting, London 1920; Everyman's Library.

Ruskin, John: The Seven Lamps of Architecture, London 1907.

Waddell, L. A.: The Phoenician Origin of Britons, Scots and Anglo-Saxons, London 1924.

E.) Ferner wurden zum Vergleich herangezogen:

Jane Austen: Mansfield Park, Northanger Abbey, Persuasion.

Charles Kingsley: Yeast, Alton Locke.

Charles Reade: The Cloister and the Hearth.

George Eliot: Silas Marner, Scenes of Clerical Life.

George Meredith: The Egoist, Beauchamp's Career, Lord Ormont and his Aminta.

Josef Ponten: Die Insel, Der Meister, Die Studenten von Lyon, Der Babylonische Turm, Sieben Quellen.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547226_0088

1.) Die Lage der Architektur in der Jugendzeit Hardy's.

Die Gotik, in deren letzter englischen Phase, der sogenannten Neugotik oder dem Gothic Revival, Thomas Hardy als Architekt gewirkt hat, ist in England ganz im Gegensatz zum Kontinent seit dem Mittelalter nie ganz ausgestorben. Durch die Renaissancearchitektur ist die gotische Archtitekur zwar gewaltig in den Hintergrund gedrängt worden; aber auf dem Lande hat sie bis ins 17. und 18. Jahrhundert ihr Dasein gefristet, bis sie durch die Romantik und verwandte Strömungen zu neuem Leben erweckt wurde Inigo Jones, der große Renaissancebaumeister, reparierte 1633 die alte gotische St. Paul's Kathedrale in London; sein ebenso bedeutender Nachfolger Christopher Wren baute ebenfalls gotisch, wenn auch recht schlicht und einfach die Kirche zu St. Michael's, Cornhill, London. Im 17. Jahrhundert wurden auf dem Lande noch Scheunen nach gotischer Art bedacht und mit Strebepfeilern versehen; gotische Ornamentik hielt sich bis ins 18. Jahrhundert. Ebenso wurden im 18. Jahrhundert noch Maßwerke gotischer Fenster und Dächer von Hochchoren ausgebessert. Somit ragt die alte gotische Baukunst bis in jene Zeit herein, in der Männer wie Horace Walpole aus Freude an neuen Dekorationsmotiven zu der Rokokogotik von Strawberry Hill (1753) gelangten, dessen Zinnen und Türmchen nichts anderes als kitschige Pappe und kitschiges Blech waren, mit Mörtel verkleistert. Diese Gotik war eben nur Sensation im 18. Jahrhundert; sie sollte auffallen und ihr Urheber als originell gelten. Sie war eine Nachahmung der komplizierten und beinahe wirren Ornamentik der "Decorated" Gotik. Walpole ahmte gerade diese Art der Gotik nach, weil sie dem Rokokogeschmack mit seiner Freude

am Verschlungenen und Verwirrten entgegenkam. Nicht anders war es mit William Beckford und seiner Fonthill Abbey (1796) bestellt, deren Gotik auch nur aus Sensation und Exotismus geboren war. Daneben bezeugten in derselben Zeit Gelehrte wie Thomas Gray und die Gebrüder Joseph und Thomas Warton ein antiquarisches Interesse an der Gotik. Bis etwa um 1820 galt die Gotik als etwas bewußt Neues. Das wurde erst anders, als die 1818 mit einem Kapital von £: 6000 000 gegründete Church Building Society in den volkreichen Gegenden Englands Kirchen baute; von diesen 214 Kirchen waren 174 = 82% neugotisch. Diese Gesellschaft sollte möglichst billig bauen; da war es billiger gotisch als klassisch zu bauen, weil bei den gotischen Kirchen die vielen Säulen, Säulenkapitelle, Portikos usw. nicht erforderlich waren. Die bekannteste Kirche dieser Zeit ist die 1819—1824 von J. Savage im eklektischen Perpendikularstil erbaute Kirche zu St. Luke. Chelsea.

Die erste gotische Kirche aus der Zeit der Neugotik ist die 1792 erbaute Kapelle St. Peter's am Kloster der Benediktinerinnen in Winchester. Erbaut wurde sie von John Milner, dem katholischen Bischof von Castabala und apostolischen Vikar von Westengland. Diese Gotik ist keine Rokokogotik, sondern der erste Versuch, neue selbständige Gotik zu schaffen im Anschluß an die historisch gewordene.

Daneben entstanden in dieser Zeit sehr viele gotische Schlösser (mansions), Landhäuser, Villen usw., die sich grundsätzlich von den rokokogotischen Produkten à la Strawberry Hill unterscheiden und sich an den Schloßstil der Tudorzeit anlehnen.

Die kirchliche Neugotik erlebte einen ungeheuren Auftrieb durch die Oxforder Bewegung und durch die 1839 zu Cambridge gegründete Camden Society, die den Geist von Oxford atmete, aber in ihrer Einstellung, ihren Forderungen und in ihrem Auftreten viel radikaler war. Die Camden Society mit ihrer 1841 gegründeten Zeitschrift „The Ecclesiologist" führte eine selbstbewußte, von katholisierenden Tendenzen getragene Sprache, der ein gewaltiger Erfolg beschieden war. Sie betonte in der Neugotik mehr das Religiös-Rituelle als das Architektonisch-Historische. Einem Antrag auf Auflösung entging die

Camden Society 1845 nur dadurch, daß sie ihren Namen in "Ecclesiological Society" umtaufte. Sie war es, die der Oxforder Bewegung zum Siege verhalf. Während Pugin zur Wiederbelebung der gotischen Architektur den alten katholischen Ritus wieder einführen wollte, wurde diese Problemstellung jetzt umgekehrt: Um den alten Ritus wieder zu erneuern, muß man die alte gotische Architektur pflegen. So wurden in den Kirchen die Hochchore ihrer alten Bestimmung zurückgegeben, während man sie bis dahin als Sakristeien benutzt oder Bänke in ihnen aufgestellt hatte. Altäre wurden wieder errichtet. Das Wort "altar" verdrängte das bisher zur Bezeichnung des Altares übliche Wort "communion-table". Das sind alles Dinge, auf die Hardy in seinen Romanen anspielt. Ja, der Einfluß des Camden Society ging noch weiter; als vorbildlichen Stil empfahl diese Gesellschaft von den drei Abarten der mittelalterlichen englischen Gotik den "Decorated Style". Diesen schwersten und kompliziertesten gotischen Stil nachbauen zu wollen war gewiß ein Unfug; es äußert sich darin aber der Einfluß der Naturwissenschaften des Zeitalters, denn von den drei Abarten Early-Decorated-Perpendicular stellt Decorated als Mittelstück einen Höhepunkt dar, wenn Early und Perpendicular als Anfang und Ende einer Entwicklungsreihe nicht als vollwertig gelten. Diese doch etwas naive und lächerliche Stilempfehlung, mit der sich die Camden Society aber durchsetzte, machte Hardy nicht mit. Er zog, wie besonders in seinen letzten Romanen aus der auffällig häufigen Verwendung des Wortes "perpendicular" zu vermuten ist, den Perpendicularstil als typisch englischen vor. Klar wird dies vor allem auch aus der starken Betonung der "mullions", der Fensterlängsbalken, die im Perpendicularstil mit seiner Senkrechtenbetonung besonders häufig sind [1]).

Gleichzeitig mit der gotischen Erneuerung trat eine griechische (Greek Revival) auf den Plan. Diese fand bedeutende literarische und wissenschaftliche Vertreter in Robert Wood und Robert Adam; ferner in Stuart und Revett „The Antiquities of Athens", 1762. Die Hauptarchitekten dieser neugriechischen Richtung waren H. W. Inwood, John Nash,

1) Vgl. F. E. Hardy: Hardy, Later Years, pp. 150—151.

William Wilkins, Sir W. Tite[2]), Sir Charles Barry, der Erbauer der Parlamentsgebäude und Sir Gilbert Scott. Barry und Scott bauten ebenso häufig klassisch wie gotisch. Von den beiden Bewegungen erlangte um 1840 die Neugotik die Oberhand. Diesen Sieg verdankte die Neugotik nächst der Oxforder Bewegung und der Camden Society zumeist ihren hervorragenden Gelehrten und Kritikern. Als erster wäre da zu nennen Thomas Rickman, dessen Werk „An Attempt to Discriminate the Gothic Stiles", 1819, die Kunstgeschichte die Namen Early, Decorated und Perpendicular verdankt. Aber weitaus der bedeutendste in dieser großen Zahl war doch A. W. Pugin (1812—1852), der mit seiner „Apology for the Revival of Christian Architecture in England", 1841, einer im guten Sinne tendenziösen Schrift gegen die griechische Wiederbelebung, diese Bewegung gründlich diffamierte. Nicht weniger wichtig waren seine Werke „Examples of Gothic Architecture", 1839 und „The True Principles of Pointed or Christian Architecture", 1841, in denen er ebenfalls wie in der „Apology" mit ethischen und theologischen Argumenten die Neuklassik erledigte. Und die Krone des Ganzen war unstreitig das Werk von John Ruskin.

Das war in knappen Umrissen die Lage der Architektur in der Jugendzeit Hardy's.

2.) Hardy's Werdegang als Architekt.

In Dorchester, der Hauptstadt von Dorsetshire, betrieb John Hicks sein Geschäft als "Architect and Church-Restorer". Zu ihm kam 1856 Thomas Hardy als Lehrling für das Architektengewerbe. In den beiden ersten Jahren dort oblag er seiner Berufsausbildung recht wenig, sondern er disputierte die meiste Zeit mit dem andern Lehrling, Bastow, dem Sohn eines schottischen Baptistenpredigers, über das neue Testament und literarische Fragen. Erst nach Bastows Weggang begann für den jungen Hardy die eigentliche Arbeit

2) Sir W. Tite hatte einen Preis für einen jährlich stattfindenden Architektenwettbewerb gestiftet. Hardy gewann diesen im Jahre 1863.

als Architekt. Arbeit gab es für einen kleinen und bescheidenen Architekten in dem Provinzstädtchen Dorchester in Hülle und Fülle. Es war gerade die Zeit der Kirchenrestaurierungen, jene Zeit, in der man in Stadt und Land geradezu darauf versessen war, jede mittelalterliche Kirche zu erneuern. So mußte Th. Hardy denn hier gehörig schaffen. Er zog in Dorsetshire und den angrenzenden Grafschaften von Kirche zu Kirche, um Maßskizzen anzufertigen und Vermessungen für Restaurierungen vorzunehmen. Diese Wiederherstellungsarbeiten waren in den meisten Fällen doch nur Zerstörungsarbeiten, die nicht nur Gotik sondern auch Jacobitische und Georgianische Architektur erfaßten. Es wurden auch wahllos Kirchen restauriert, die es gar nicht nötig hatten und noch in gut erhaltenem Zustand waren. Diese Vermessungs- und Skizzierarbeit, die Hardy hier also unzählige Male verrichtete, ist in manchen Abwandlungen in seinen Romanen häufig dargestellt worden.

Er blieb sechs Jahre in diesem Betrieb, bis 1862. Dann machte er sich im April desselben Jahres allein nach London auf, um sich dort in seinem Berufe zu vervollkommnen; denn in London saßen die großen Leuchten der neugotischen Architektur u. a. Sir Gilbert Scott und Sir Arthur Blomfield, sein späterer Arbeitgeber.

John Hicks gab seinem Lehrling und Gehilfen zwei Empfehlungsbriefe an Londoner Architekten mit. Der erste war an Benjamin Ferrey gerichtet; dieser war zwar ein Schüler des großen verstorbenen Pugin und der Erbauer des Dorsetshire County Hospital in Dorchester, aber sonst herzlich unbedeutend. Das zweite Empfehlungsschreiben führte ihn bei John Norton ein, der einen bekannteren Namen als Ferrey hatte. John Norton nahm sich des jungen Hardy mit großer Liebe und großem Wohlwollen an. Er war einer der besten Freunde und Helfer, die Hardy je gehabt hat. Obwohl Norton wie Ferrey keine Arbeit für Hardy hatte, beschäftigte er ihn doch für wenig Geld in seinem Atelier, bis daß er eine passende Stelle gefunden hatte. Durch Nortons Empfehlung kam Hardy gerade zu Arthur Blomfield.

dem großen Architekten seiner Tage, der einen jungen Gotikzeichner suchte [3]).

Am 5. Mai 1862 trat Hardy seine Arbeit als Zeichner in Blomfield's Atelier an. So war Hardy denn hier in London an der wirklichen Quelle der Neugotik angelangt. Dies wirkte sich natürlich auch auf die Architekturdarstellung in seinen Romanen aus, die wie noch im Einzelnen nachzuweisen ist, fast ganz von der Neugotik bestimmt ist.

Aber Hardy beschränkte sich als Architekt nicht allein auf seine Arbeit im Atelier und am Reißbrett; er trat auch als Theoretiker in Preiswettbewerben hervor. Im Jahre 1862 sammelte er Material im South Kensington Museum für das Preisausschreiben des Royal Institute of British Architects: The Application of Coloured Bricks and Terracotta to Modern Architecture. Sein Essay, den er unter dem Motto: Tentavi quid in eo genere possem einreichte, wurde im Frühjahre 1863 mit dem Preise gekrönt [4]). Aufschlußreich ist festzustellen, daß Hardy trotz diese Erfolges nie ein Freund von Ziegelsteinbauten gewesen ist, obwohl solche zu seiner Zeit sehr beliebt waren [5]).

Ferner gewann er den Sir W. Tite Prize für eine Arbeit über Architekturzeichnen.

In dieser Zeit begann auch Hardy's literarische Betätigung. Er dachte wohl daran, seinen Architektenberuf mit dem eines Schriftstellers zu verbinden. Er wollte Kunstkritiker für Architektur an der Presse werden. Diesen Plan jedoch hatte er um 1865 wieder aufgegeben. In aller Stille schrieb er Verse.

1865 trat Hardy mit seinem ersten literarischen Produkt: How I build myself a house, in Chamber's Journal an die

3) Sir A. Blomfield R. A. 1829—1899, Sohn des Bischofs von London. Erbaute im gotischen Stil: St. Mary, Portsea; All Saints, Brighton; Church for the Blind, Oxford Street London. In London: Sion College; Thames Embankment; the Chuch House, Westminster.

Entwarf die Law Courts Branch in Fleet Street. Baute im klassischen Stil: Bank of England, Fleet Street. Blomfield war also nicht nur Gotiker.

4) Das Preisrichterkollegium erkannte ihm aber mit der Medaille die gleichzeitige Geldsumme von £: 10 nicht zu, weil die Arbeit dazu nicht gut genug sei.

5) Vgl. F. E. Hardy: Later Years, p. 54.

Öffentlichkeit. Es ist in keiner Weise die Darstellung eines Hausbaues mit seinen technischen Einzelheiten, sondern eine lustige Geschichte von einem jungen Ehepaare, das sich auf dem Lande ein Häuschen bauen will. Hierbei wird der große Unterschied zwischen den kleinen Zimmern und dem hohen Baupreis hervorgehoben. Der Architekt ist ein raffinierter Preistreiber.

Mittlerweile hatte Hardy in London so angestrengt gearbeitet, daß er einer Erholung dringend bedurfte. Er begab sich deshalb in seine Heimat. Anstatt sich aber dort auszuruhen, ging er zu seinem alten Meister und Lehrer John Hicks, um ihm bei der Arbeit zu helfen. Unter den vielen Kirchen, die Hicks renovierte oder umbaute, befand sich auch St. Juliot in Cornwall. Während dieser Zeit, 1869, starb Hicks. G. R. Crickmay, ein Architekt aus Weymouth, der von Architektur und Gotik nicht viel verstand, kaufte Hicks' Geschäft. Er übernahm mit dem Kauf auch die von Hicks begonnenen Arbeiten und bat Hardy, diese fortzuführen. Hardy nahm dies Angebot an und siedelte nach Weymouth über. Crickmay war mit Hardy's Zeichnungen glänzend zufrieden. Hardy übernahm auch die Leitung der Restaurierung von St. Juliot in Boscastle in Cornwall. Diese Restaurierung machte Hardy's Arbeiten in der neugotischen Architektur ein Ende, wovon er sich damals allerdings noch nichts träumen ließ. Im Pfarrhause von St. Juliot lernte Hardy seine erste Frau kennen. Diese Restaurierung und manches von den damit verbundenen Ereignissen hat Hardy in dichterischer Freiheit und Umgestaltung in "A Pair of Blue Eyes" als Hintergrund der Geschichte verarbeitet, wovon noch die Rede sein wird.

Nach seiner Rückkehr nach London zeichnete Hardy bei Arthur Bomfield weiter. Gleichzeitig jedoch half er dem damals sehr bekannten Architekten Raphael Brandon, der mit seinem Bruder David zusammen 1847 „An Analysis of Gothick Architecture", 2 Bde. und „Open Timber Roofs of the Middle Ages" herausgegeben hatte[6]); beides Werke, die

6) John Hicks wird als Subscriber von Gebr. Brandon's Analysis erwähnt; bei ihm muß sie Hardy unbedingt kennen gelernt haben.

zu Hardy's Zeiten Lehrbücher für Architektenschüler waren, bis sie durch Werke von Norman Shaw [7]), Nesfield [8]) und Violett-le-Duc, in denen die französische Gotik einen bedeutend größeren Raum einnahm, verdrängt wurden [9]).

Raphael Brandon trat ganz im Gegensatz zu Blomfield und den führenden Architekten der Zeit für eine Weiterentwicklung der englischen Architektur auf Grundlage der englischen Gotik ein; jene begünstigten mehr die französische Gotik in ihrem Schaffen.

Im Juni und Juli 1870 war Hardy wieder in Weymouth und half Crickmay beim Zeichnen und Restaurieren., nachdem er vorher seinen ersten Roman "Desperate Remedies" veröffentlicht hatte. Nach der zweideutigen Antwort von MacMillan wegen des Druckes von "Under the Greewood Tree" [10]) war Hardy völlig niedergeschlagen, und er war entschlossen, das literarische Schaffen aufzugeben und sich nur seinem Architektenberuf zu widmen, den er sich weniger selbst als vielmehr seine Eltern für ihn gewählt hatten.

Im Jahre 1872 war er bei einem andren Londoner Architekten beschäftigt, bei T. Roger Smith, der gleichzeitig Professor für Architektur am Royal Institute of British Architects war. Bei ihm fertigte er meist Pläne für neue Schulen für das London School Board an, die fast alle in den Wettbewerben von Erfolg gekrönt waren und Annahme fanden. Die Arbeit bei T. Roger Smith, war die letzte, die Hardy in seinem Be-

7) R. Norman Shaw, 1831—1912. Baute mehr klassisch als gotisch. Hauptbauwerke: New Zeeland Chambers, Leadenhall Str. London; zahlreiche Landhäuser, z. B. Dawpool bei Salisbury, Harrow Mission Church, Wormwood Scrubs. Ferner stammt von ihm der verwegene Plan für Scotland Yard (1891).

8) W. E. Nesfield 1835—1888 baute viele Landhäuser. Außerdem Combe Abbey, Coventry und Parkhäuser in Kew und Regent's Park.
Verfaßte 1862 "Specimens of Mediaeval Architecture".

Hierher gehört auch Ruskin der neben der französischen Gotik vor allem italienische behandelt und empfiehlt; die englische erwähnt er kaum. Seine Theorien sind in vielem nicht mehr haltbar, was auch Hardy erkannt hat. Vgl. F. E. Hardy: Earlier Years, p. 253.

10) F. E. Hardy: Earlier Years, p. 114.

ruf verrichtete; im selben Jahre 1872 gab er seinen Architektenberuf auf.

Soweit Hardy's Laufbahn als Architekt. Neben seinem Beruf trieb er gründliche kunsthistorische Studien, von denen er in seinen Romanen glänzende Proben gibt. In ihm und um ihn lebte aber auch eine Tradition des Baugewerkes, die zu seiner Reißbrettheoretik als Architekt ein praktisches Gegenstück bildete. Er stammte aus einer ländlichen Bauunternehmerfamilie. Sein Vater war Bauunternehmer in Upper Bockhampton, einem Dorfe bei Dorchester. So kannte er die hohe Theorie des Ateliers als auch die ausführende Praxis des Maurers und Steinmetzen. Von beiden Typen dieses umfassenden Gewerbes weiß Hardy wirklichkeitsgetreue Vertreter in seinen Romanen vorzustellen. Die liebevollen Schilderungen von Bauernhäusern erfahren durch sein Aufwachsen im Vaterhause, wo er täglich von Bauernhäuserbauten hörte, eine verständnisvolle Erklärung.

Eine Untersuchung der Romane Hardy's auf ihren Gehalt an Architektur wird sowohl den Typ des Architekten als den des Maurers, Steinmetzen und Bauunternehmers als Vertreter der einzelnen Zweige der Baukunst umfassen müssen.

3.) Helden als Architekten und Steinmetzen.

Desperate Remedies 1871.

Fast alle männlichen Charaktere in Hardy's Erstlingsroman "Desperate Remedies", die an der Haupthandlung beteiligt sind, gehören dem Architektenstande an. Gleich zu Beginn des Romans ist die Rede von Ambrose Graye, dem Vater von Owen und Cythera Graye. "Ambrose Graye, a young architect who had just begun the practice of his profession in the mid-land town of Hocbridge, to the north of Christminster (Oxford)" [11]). Von seiner beruflichen Tätigkeit wird nur noch berichtet, daß er bei der Besichtigung eines Kirchenbaues vom Gerüst abstürzt und tot auf der Erde liegen bleibt.

Owen Graye, sein Sohn, ergreift ebenfalls den Beruf eines Architekten; im Alter von siebzehn Jahren verläßt er die Schule und tritt als Architektenlehrling in das Büro seines Vaters ein. Nach seines Vaters Tode setzt er die unterbrochene Lehrzeit bei Mr. Gradfield, einem Architekten in Budmouth-Regis (Weymouth), fort. Dort bleibt er auch als "under-draughtsman". Aus seinem Beruf erfahren wir nichts Genaueres, außer daß er den Kirchenumbau in Tolchurch (Tolpuddle) leitet. Hiermit knüpft Hardy an die zur Zeitmode gewordenen Kirchenrestaurierungen des Gothic Revival an, ohne jedoch hier zu ihr Stellung zu nehmen, wie er es in seinen späteren Romanen tun wird.

Der dritte männliche Charakter aus demselben Beruf ist Edward Springrove, erster Architektengehülfe bei Mr. Gradfield

11) Die Namen der wirklichen Städte, die den fiktiven Städten Hardy's Pate gestanden haben, sind hier wiedergegeben nach den Identifizierungen von F. Outwin Saxelby: A Thomas Hardy Dictionary.

und Owen Graye's Arbeitskollege und Freund. Owen sagt von ihm: "He is a thorough artist, but a man of rather humble origin, it seems, who has made himself so far". Später siedelt er nach London über, um sich in seinem Beruf weiter auszubilden; hier dürfte Hardy ein eigenes Ereignis seines Lebens verwandt haben, denn er tat dasselbe, als er aus seinem kleinen Dorchester nach London übersiedelte.

Der "Steward", den Miß Aldcliffe für ihr Gut sucht, ist gleichfalls ein Architekt. In der betreffenden Zeitungsannonce heißt u. a.: "Considerable preference will be shown for one who possesses an artistic as well as a practical knowledge of planing and laying cut" (p. 115). Aus Gründen der Intrigue fällt die Wahl nicht auf einen Mann, der sich in der landwirtschaftlichen Architektur auskennt, sondern auf Aeneas Manston, von dem es heißt: "He has been, as you perceive, almost entirely used to the office duties of a city architect, the experience we don't want". (p. 124). Sonst läßt Hardy über Manston's Beruf nichts verlauten, da das Interesse für diesen Charakter nur der Intrigue gilt. Nach Manston's Selbstmord wird Edward Springrove sein Nachfolger als Steward.

Schließlich bringt Hardy noch einen Charakter mit dem Bauhandwerk in Verbindung, nämlich den Briefträger, den Manston um den Londoner Brief Springrove's betrügt. Dieser Briefträger trällert ein Maurerliedchen, denn er war früher Maurer. Manston singt den Kehrreim dieses Liedes mit, da er es von seiner früheren Tätigkeit her kennen muß.

Hardy geht also in seinem ersten Roman, der in der Zeit entstand, wo er noch bei Sir Arthur Blomfield beschäftigt war, noch nicht dazu über, die Charaktere, die Vertreter seines Berufes sind, in bestimmte Strömungen der Architektur oder künstlerische Bestrebungen hineinzustellen. Er begnügt sich vorerst noch mit der einfachen Erwähnung des Berufes und mit einigen allgemeinen Bemerkungen darüber. Aber auffallend bleibt die Tatsache doch, daß hier so viele Architekten auftreten, obwohl die Intriguen dieses Romans mit diesem bestimmten Beruf in gar keinem Zusammenhang stehen.

Under the Greenwood Tree 1872.

Das Interesse dieses kurzen Romans liegt auf einem ganz anderen Gebiete als das von "Desperat Remedies". Aber in einer Nebenfigur läßt Hardy doch auch hier die Vorliebe für das Bauhandwerk durchbrechen. Old James ist ein Maurer. Von ihm heißt es: "Being by trade a mason, he wore a long linen apron reaching almost to his toes, corduroy breeches and gaiters, which altogether with his boots, graduated in tints of whitish-brown by constant friction against lime and stone". (p. 24).

A Pair of Blue Eyes 1873.

Stephen Smith ist der einzige Vertreter des Architektenstandes in diesem Roman. Er kommt als junger Architektengehülfe nach Endelstow in Cornwall, um dort die zu restaurierende Kirche in Augenschein zu nehmen. Er nimmt die erforderlichen Maße von den Teilen der Kirche, die neugebaut werden müssen; dann fertigt er eine Maßskizze und einen Bericht für seinen Meister, den Architekten Hewby in London an. Den Kirchenumbau leitet er aber nicht, denn er geht als Architekt nach Indien, wo er mehr Geld verdient, damit er später seine Elfriede standesgemäß heiraten kann. Obwohl es in Indien keine Kirchen zu restaurieren gibt, bringt er es zu großen Erfolgen und hohen Ehren in seinem Beruf, wie es in den Zeitungen zu lesen ist. Er baut dort Paläste, Kathedralen, Universitätskollegien und so weiter.

Was sonst noch von Stephen Smith in bezug auf seinen Beruf erzählt wird, ist, daß er gerne von architektonisch bedeutenden Gebäuden und Gegenständen Skizzen anfertigt. Z. B.

> "Six and thirty old seat ends, of exquisite fifteenth century workmanship, were rapidly decaying in an aisle of the church; and it became politic to make drawings of their worm eaten contours ere they were battered past recognition in the turmoil of the so-called restoration" (p. 51).

In diesem Passus ist zugleich ein Werturteil über Kirchenrestaurierungen enthalten. Trotzdem Hardy selbst re-

stauriert hatte, stand er den Restaurierungen sehr skeptisch gegenüber [12]).

Gleichfalls hat Stephen Smith in Indien von Tempeln Skizzen angefertigt.

Von dem eigentlichen Vorgang der Restaurierung der Kirche in Endelstow erzählt Hardy recht wenig; er sagt nur, daß der Turm und das Nordschiff erneuerungsbedürftig sind. Sonst berichtet er noch, daß der alte Turm, der einem neuen weichen muß, einen Tag zu früh einstürzt.

In bezug auf die Berufsumstände bedeutet die Person Smith's sicher einen Fortschritt in der Romankunst Hardy's, verglichen mit "Desperate Remedies", wenn sich auch hier von der Problematik der Restaurierungen in der Zeit der gotischen Wiederbelebung nichts findet.

Was den Namen des Helden Stephen Smith anbetrifft, so gibt hier die Biographie Hardy's von seiner Frau Aufschluß. Smith ist der Name des Architekten und Professors in London, bei dem Hardy einige Zeit gearbeitet hatte und den er in diesem Roman auf den darin auftretenden Architekten übertragen hat [13]).

Hardy hat sich stets gegen die allgemein übliche Ansicht entschieden gewehrt, daß dieser Roman ein Abbild seiner Tätigkeit in Cornwall im Jahre 1869 sei. Darin kann man Hardy glauben, daß er seine persönlichen Erlebnisse von 1869 hier nicht einfach kopiert hat; daß er aber andrerseits ein ähnliches Erlebnis hier verarbeitet hat, in dem sich viel aus seinen Berufsereignissen wiederfindet, dürfte doch wohl sehr sicher sein [14]).

Nach der Meinung seiner Frau soll Stephen Smith die Idealisierung eines Lehrlings sein, den Hardy während seiner Sommerurlaubszeit 1869 im Atelier von Hicks antraf [15]). Dieser Lehrling hat aber nie erfahren, daß er in Hardy's Roman auftrat [16]).

12) Vgl. Memories of Church Restauration. Cornhill Magazine, July 1906.
13) F. E. Hardy: Earlier Years, p. 119.
14) Vgl. P. d'Exideuil: The Human Pair, p. 201.
15) Vgl. F. E. Hardy: Earlier Years, pp. 96—97.
16) Vgl. Vere H. Collins: Talks at Max Gate, p. 75.

Stephen Smith dem Architekten steht in diesem Roman sein Vater John Smith "a cottager and master-mason" (p. 98) gegenüber. Er ist der typische Handwerker vom Lande, der halb Bauer, halb Bauunternehmer ist. Hardy schildert ihn bei der Erweiterung der Erbgruft der Luxellians unter der Kirche von Endelstow. Es ist wohl nicht abwegig anzunehmen, daß Hardy durch die Person seines Vaters und häusliche Verhältnisse zu dieser Figur angeregt worden ist.

Auffällig an diesem Roman ist die starke Betonung der Zeichenarbeit des Architekten Smith. Erklärlich wird das, wenn man bedenkt, daß Hardy Zeit seines Lebens gern gezeichnet hat.

Far from the Madding Crowd 1874.

Der einzige Vertreter eines Stein- und Bauhandwerkes in diesem Roman ist der Grabsteinbildhauer, bei dem Troy den Grabstein für Fanny Robin bestellt. Bei dieser Gelegenheit läßt Hardy seine Fach- und Materialkenntnisse spielen (cp. 45).

In den folgenden Romanen "The Hand od Ethelberta", "The Return of the Native" und "The Trumpet-Major" kommt kein Vertreter des Baugewerbes vor.

A Laodecian 1881.

In diesem Buche läßt Hardy zwei Architekten, Somerset und Havill, auftreten, die sich in dem Wettbewerb um den Wiederaufbau von Stancy Castle (Dunster Castle) als Konkurrenten gegenüber stehen.

Somerset tritt dem Leser entgegen, wie er in der Dorfkirche unweit von Stancy Castle Architektur studiert. Er nimmt Maße von dem "chevroned doorway" [17]) und überträgt diese in eine Maßskizze, die er davon anfertigt. Hardy schildert genau, wie er mit einem bleiernen Maßstab (leaden tape) die Leisten (fillets) und Auskehlungen (hollows) mißt; neben ihm auf seinem Zeichenschemel liegt sein Arbeitszeug: Skizzenbuch,

17) "chevroned doorway" ist ein Toreingang, der aus dachförmig-spitzgieblig zusammengestellten Balken besteht.

Reisschiene und Bogenbleistift. Es ist hier das erste Mal, daß Hardy einen Architekten bei der Arbeit vorführt und seine Bewegungen beschreibt. In den Romanen vorher berichtete er nur, daß sie arbeiteten, nicht wie sie arbeiteten.

Somerset wandte sich dem Studium der Architektur zu in den Jahren der "French-Gothic mania which immediately succeeded to the great English-pointed revival under Britton, Pugin, Rickman, Scott and other mediaevalists" (p. 6). Hardy stellt sich mit dem Ausdruck "French-Gothic mania" auf den Standpunkt der Puginschen englischen Nationalgotik [18]) und wendet sich gegen die mit der ausländischen Gotik liebäugelnden Richtung Ruskin's. — Bevor Somerset sich mit der Gotik beschäftigte, studierte er die Renaissance- und Palladianische Architektur.

Von dem Studium der kirchlichen Architektur wird Somerset abgelenkt durch seinen Besuch von Stancy Castle, wo er Gelegenheit hat, seine Kenntnisse in der gotischen Profanarchitektur zu vervollständigen.

Somerset trifft eines Tages im Schlosse Stancy Castle mit dem Architekten Havill zusammen. Es kommt zwischen beiden zu einer Unterhaltung, die in einer recht scharfen Auseinandersetzung über architektonische Dinge endet. Havill hält eine lettnerartige Scheidewand, die mit Maßwerk verziert (traceried oak division) zwischen dem Speisesaal und einem Vestibül eingebaut ist, für eine Arbeit aus dem 14. Jahrhundert. Darauf entgegnet ihm Somerset, er meine wohl das 15. Jahrhundert.

Diese genaue und verblüffend sichere Sachkenntnis veranlaßt Havill, Somerset zu fragen, ob er Architekt sei. Somerset bejaht.

Havill fährt fort und erzählt von den Verschandelungen, die jeden Tag von Architekten und Maurermeistern an alten Kirchen begangen würden. Er habe da dieser Tage in einer Dorfkirche gesehen, wie die Maurer eine Chorwand einrissen, in der ein einzigartiges Kapitell aus der Zeit des Perpendicular-

18) Vgl. A. W. Pugin: An Apology for the Revival of Christian Architecture in England.

stil eingebettet lag, das wundervolle unterhauene Einfassungsränder aufgewiesen habe. Die Maurer hätten die niedergerissene alte Chorwand mit dem Kapitell zerschlagen, um die neue Wand damit auszufüllen [19]). Somerset erwidert hierauf streitsüchtig, daß es solche Kapitell seines Wissens im Perpendicularstil nicht gebe.

Nachdem der großspurige Havill nun das zweite Mal mit seiner Weisheit hereingefallen ist, wendet er sich an Paula, die Besitzerin des Schlosses und schlägt ihr vor, aus dem feinen sächsischen Gewölbe des Schlosses einige alte Steine herausnehmen zu lassen, um sie durch gleichartige neue ersetzen zu lassen. Die in der Architektur völlig uneingeweihte Paula lehnt aber aus gesundem Gefühl solche Pfusch- und Schwindelarbeit ab; sie zieht einen ehrlichen, wenn auch störenden Mauerflicken vor [20]). Somerset, der bis jetzt zu dem "Saxon vault" geschwiegen hat, wendet sich entrüstet an Havill und belehrt ihn trotz seines verzweifelten Widerspruches, daß er ihm nicht vorschwindeln könne, an diesem Schlosse sei auch nur eine Idee von sächsischem Ursprunge. Auch Paula, der es um Havill's Pech leid tut, zweifelt an der Meinung Somerset's. Dieser erklärt aber, aus den Einzelheiten (details) des Turmes und der Bögen lasse sich beweisen, daß an Stancy Castle nichts Sächsisches sei.

Diese beinahe gänzlich fachmäßige Unterhaltung und noch mehr die Beschreibung von Stancy Castle selbst beweisen nur zu deutlich, daß nur ein Architekt mit überaus gründlichen Fachkenntnissen und guter kunsthistorischer Schulung solche Darstellungen in einem Roman geben konnte. In dieser Beziehung steht Hardy weit über dem deutschen Architekten-Dichter Josef Ponten.

Bei der Unterhaltung über die fachliche Vorbildung der beiden Architekten ergibt sich, daß Havill, der so gerne als

19) Daß das zerstampfte Mauerwerk alter Mauern als Füllsel neuer Wände und Fußböden benutzt wird, ist allgemein üblich, wie Verfasser aus eigener Erfahrung weiß. Im übrigen vgl. Memories, Cornhill Magazine, July 1906, und The Mayor of Casterbridge p. 266.

20) Vgl. Memories, Cornhill Magazine, July 1906.

bewandter Architekturkenner auftreten möchte, nie Architektenlehrling gewesen ist und durch Nachzeichnen von Kirchen usw. Architektur von der Pike auf studiert hat. Er begann als Landschaftsgärtner, war dann Maurer und Straßenbauunternehmer. Havill weist es weit von sich, solch niedrige Arbeit wie Zeichnen und Skizzieren verrichtet zu haben. Er wettert gegen die grünen Jungens (prigs), die für ihre schönen Zeichnungen Preise gewinnen und doch vom Bauen nichts verstehen. — Hierin könnte man eine Anspielung auf den Tite Prize sehen, den Hardy selbst im Jahre 1863 gewann; denn auch H a r d y war ein guter Zeichner und eigentlich kein gelernter Maurer. — Havill ist einer von den Architekten, die in der letzten Phase des Restaurierungszeitalters, wo die meisten Architekten kunsthistorisch sehr gut geschult sind, sehen, daß sie nicht mehr recht gegen ihre überlegene Konkurrenz ankönnen. Um aber garnicht ganz in den Hintergrund gedrängt zu werden, tun sie, als ob sie kunsthistorisch genau so gebildet wären, wie ihre übrigen Kollegen. Was aber dabei herauskommt, wird hier zur Genüge klar.

In Havill also hat H a r d y mit beißender Ironie die Sorte von Architekten seiner Zeit bloß gestellt, die so gerne wichtig tun und doch von der wirklichen Baukunst nichts verstehen und in ihrem eitlen Unverstand nur Unheil anrichten und solche scheußliche Architektur verbrechen, von der die Baptistenkapelle in der Nähe ein beredtes Zeugnis ist.

Bei Somerset liegt die Sache genau umgekehrt; er begann als Student und eifriger Nachzeichner von alter Architektur, und er hat vom praktischen Bauen keine Ahnung. In Nizza befindet sich eine Filialkirche der englischen Staatskirche (chapel-of-ease), zu der Somerset als Architektenlehrling einen Teil der Zeichnungen gemacht hat und die wegen ihrer frühgotischen Fenster bekannt ist. Somerset will sich erst in einem halben Jahre als selbständiger Architekt niederlassen. Für ihn kommt zuerst das richtiger Verstehen der Baustile, nicht die handwerksmäßige Ausführung von fertigen Plänen. In ihm ist der Werdegang eines Architekten gezeichnet, der als Kunsthistoriker begann. In Somerset und Havill hat H a r d y Zeittypen von Architekten dargestellt: den guten und den schlechten.

Paula Power will ihr Schloß Stancy Castle renovieren lassen. Sie vergibt diesen Auftrag, der die phantastische Summe von £ : 100.000 verschlingen darf, an Somerset. Ihre ursprüngliche Absicht allerdings war es, Havill, den Architekten ihres verstorbenen Vaters, damit zu betrauen. Aber Somerset hatte sie von diesem Plane abgebracht, indem er Havill als "quack" (p. 89) entlarvte. Auch bei der Betrauung Somerset's trägt Paula Bedenken, weil er noch keine Praxis hat. Diese räumt er aber weg mit den Worten: "I am a Fellow of the Society of Antiquaries and a Member of the Institute of British Architects — not a fellow of that body yet, though soon I shall be" (p. 87) [21]).

Doch ist Somerset so großzügig und vornehm, den Restaurierungsauftrag, über dessen Einzelheiten Hardy nichts laut werden läßt und der eigentlich Havill zugedacht war, nicht ohne weiteres anzunehmen. Er vereinbart mit Paula, daß ein Wettbewerb zwischen ihm und Havill stattfinden soll und daß ihre Pläne dem Royal Institute of British Architects zur Begutachtung eingeschickt werden sollen. Der, dessen Plan der beste ist, soll den Auftrag ausführen. So macht sich Somerset an die große Arbeit, nachdem er zuvor Paula den unsinnigen Plan ausgeredet hat, in den gotischen Neubau ein griechisches Peristyl einzubauen. Er geht auf die Suche nach geschickten Gotikzeichnern (draughtsmen). Durch den Betrug Dare's, der mehrere Bewerbungsbriefe von Londoner Gehülfen unterschlägt, muß Somerset ihn nehmen, da er sonst niemand bekommen kann. Bevor er ihn jedoch einstellt, nimmt er mit ihm erst eine kleine Prüfung über die Technik des Gebäudevermessens vor, die befriedigend ausfällt. Trotzdem wird Dare bald darauf entlassen. Nun läßt sich Somerset die besten Londoner Zeichner kommen, Bowles, Knowles und Cockton, um die Ausarbeitung der Pläne möglichst schnell fertigzustellen. Dare, der auf Somerset nicht gut zu sprechen ist, bricht eines Nachts mit Havill, der vor lauter Dummheit nicht weiß, wie er seine Pläne fertig bekommen soll, in Somersets Atelier ein; beide kopieren dort

21) Im März 1920 erst wurde Hardy zum Honorary Fellow des Roya. Institute of British Architects gewählt. Vgl. F. E. Hardy: Later Years, p. 210.

Somerset's glänzenden und nahezu fertigen Entwurf. Havill arbeitet mit den gestohlenen Ideen fieberhaft seinen Plan zu Ende. Beide Pläne wandern zur Beurteilung an das Royal Institute of British Architects nach London, das entscheidet, daß sie gleich gut sind.

Die Vergebung der Restaurierung steht nun wieder bei Paula, die sich für Havill entschließt, da er sich in großer Not befindet und schon gepfändet worden ist. Nach seinem Bankerott muß Somerset das Ganze übernehmen. So ist er nun der leitende Architekt; er liefert für die einzelnen Bauabschnitte die Pläne und Zeichnungen. Die Ausführung der besonderen Arbeiten sind Maurermeistern, Zimmermeistern und Klempnermeistern übertragen, die für ihre Arbeiten persönlich haften. Somerset hat nicht, wie H a r d y ausdrücklich betont, alle diese Teilarbeiten in eigener Regie übernommen. Bei seiner Arbeitsordnung und -teilung ist ein viel sicheres und übersichtlicheres Schaffen gewährleistet.

H a r d y zeigt hier, wie entgegen der weitverbreiteten Gewohnheit seiner Zeit, alle Arbeiten an den Bauunternehmer zu vergeben, ein solcher Riesenbau am besten geleitet werden kann.

Durch die Intriguen, die gegen Somerset von der Seite de Stancy's und Dare's geführt werden, muß er die Bauleitung niederlegen. Havill löst ihn ab. Als schließlich Paula hinter diese Machenschaften kommt, muß Havill wiederum weichen. Somerset führt den Bau nahezu zu Ende. Da brennt durch den letzten Racheakt Dare's Stancy Castle bis auf die Grundmauern nieder.

Das Buch schließt mit den Worten: "We will build a new house from the ground, eclectic in style" — — — worauf Paula fragt: "And be a perfect representative of 'the modern spirit'?" (p. 499).

Stancy Castle wurde zwar zerstört durch Brandstiftung; in Wirklichkeit mußte es verschwinden, weil es trotz seiner neuen gotischen Schönheit in dieser Zeit nicht angebracht war. Es mußte dem neuen Zeitgeiste, dem "eclectic style" Platz machen.

So hat die Darstellung der Architektur in diesem Roman Hardy's, wie aus den übrigen Abschnitten dieser Arbeit noch zu sehen sein wird, ihren Höhepunkt erreicht. Bemerkenswert ist nur daran, daß dies in einem Roman geschah, der als künstlerische Gesamtleistung gewertet, durchaus nicht zu den guten Romanen Hardy's gehört.

Von sämtlichen folgenden Romanen kommt für dies Kapitel außer "Jude the Obscure" keiner in Betracht.

Jude the Obscure 1895.

Während Hardy in den vorhergehenden Romanen sozusagen nur die theoretischen Vertreter der Neugotik, nämlich die Architekten vorführte, läßt er in "Jude the Obscure" den praktischen und ureigensten Vertreter der Gotik, ob mittelalterlicher oder neuerer, auftreten, den Steinmetzen. Die Gotik ist nach W. Worringer eine Steinmetzenkunst und keine Maurerkunst [22]). Es geht hier nicht um Architekturprobleme und komplizierte Umbauten, sondern um kleine Teilerneuerungen von Zinnen, Spitztürmchen, Fenstermaßwerken, Fensterlängs- und -querbalken usw.

Daß Thomas Hardy gerade einen Steinmetzen zum Helden seines letzten Romanes machte, sucht seine Gattin in ihrer Biographie wie folgend zu begründen: Im Februar 1893 fertigte Hardy genaue Zeichnungen von einem Grabstein auf seines Vaters Grab für einen Steinmetzen an. Aus diesem Grunde habe er Jude zum Steinmetzen gemacht, weil er in jener Zeit mit dem Grabsteinmetzen in Verbindung getreten sei. Gleichzeitig erwähnt sie aber noch, daß er als Architektenschüler beim Abzeichnen von Steinwerk mit Steinmetzen in Berührung gekommen ist [23]).

Jude Fawley wird Steinmetz, um mit den alten ehrwürdigen Gebäuden, in denen in Christminster (Oxford) die Gelehrsamkeit gepflegt wird, in Berührung zu kommen, da es ihm vorerst noch unmöglich ist, in ein College als Undergraduate

22) Wilh. Worringer: Formprobleme der Gotik, S. 69.
23) Vgl. F. E. Hardy: Later Years, p. 15.

einzutreten. Jude, der Steinmetz, steht mit seiner Berufsauffassung im Gegensatz zu den Architekten in "Desperate Remedies", "A Pair of Blue Eyes" und "A Laodecian", denen ihr Beruf Selbstzweck, nicht wie bei ihm Mittel zum Zweck ist. Jude wird Steinmetz, um sich Geld für sein späteres Studium zu verdienen. Aus seinem Studienplan wird aber aus anderen Gründen nichts.

Bevor Jude die Steinmetzenlehre antritt, verbringt er einen Teil seiner Freizeit mit dem Abzeichnen der Pfeilerkapitelle in der Pfarrkirche seines Heimatdorfes Marygreen (Fawley Magna) [24]). Daß dies Motiv des Skizzierens bei Hardy öfters wiederkehrt, läßt darauf schließen, daß er diese Arbeit in seinen jungen Jahren sehr geliebt haben muß. Er geht dann bei einem Steinmetzen in Alfredstone (Wantage) in die Lehre, wo er sich die Grundlage der Sandsteinbearbeitung (freestone-working) erwirbt. Darauf geht er zu einem Kirchenbaumeister in derselben Stadt, unter dessen Leitung er sich in der Restaurierung alter und zerfallener Kirchen ausbildet. Wenn Jude auch sein Handwerk als Gelderwerb ansieht, so ist er trotzdem an der Architektur um ihrer selbst Willen interessiert (p. 38).

So zieht er nach Christminster, nachdem er eine gründliche Ausbildung auf allen Gebieten der Steinmetzenkunst erfahren hat, einschließlich Denkmalssteinhauerei und gotische Sandsteintechnik für Kirchenrestaurierungen. In London, so meint Hardy, hätte man ihn einen "moulding mason" genannt (p. 92). Es beginnt für Jude die Wanderzeit, wo er von seinem Trieb zum weiblichen Geschlecht angestachelt durch die Städte von Wessex zieht, alles alte Städte und manche Bischofsstadt unter ihnen, wo es viele Kirchen zu restaurieren gibt, und wo er Brot und Arbeit findet. Als Jude eines Abends in der Dämmerung zum ersten Male Christminster betritt, da bummelt er an den Mauern der Kollegien entlang und betastet mit seinen Fingern die Umrisse der Friese und Skulpturen [25]). Hier hofft Jude Beschäftigung zu finden, hier, wo es fast nur mittelalterliche Gebäude gibt, die stets einer kleinen Erneuerung oder Aus-

24) Fawley, der Familienname Jude's, ist dem Orte Fawley Magna entlehnt, jenem Dorfe, nach dem Hardy Marygreen gezeichnet hat.

besserung bedürfen. So tritt er in den Arbeitshof eines Bauunternehmers, auf dem sich neue Fenstermaßwerke, Fensterlängs- und -querbalken, Säulenschäfte, Zinnen und Spitztürmchen befinden, die mit ihrer mathematischen Genauigkeit im scharfen Gegensatz zu den unregelmäßigen Linien der verwitterten Originale stehen [26]). Hier gibt Hardy auch seiner Meinung über die Neugotik Ausdruck:

> "He (Jude) did not at that time see that mediaevalism was as dead as a fern-leaf in a lump of coal; that other developments were shaping in the World around him, in which Gothic architecture and its associations had no place" (p. 101).

Jude steht ebenso unangebracht in der Welt da, wie die Neugotik. Man könnte hier an eine von Hardy gewollte Parallele von Architektur und Charakter denken. In Christminster geht Jude eifrig seinem Handwerk nach und meißelt an Friesen und Fenstermaßwerken usw. Wenn diese Arbeit für ihn zu Ende geht, dann zeichnet und meißelt er Schriften (to letter) auf Denkmäler und Grabsteine.

Als Jude nach Melchester (Salisbury) zieht, findet er nicht sofort passende Arbeit; deshalb stellt er in den umliegenden Dörfern Grabsteine (headstones) und Grabeinfassungen auf und meißelt darauf die Inschriften. Er verrichtet dieselbe Arbeit auf dem Friedhof in Melchester, bevor es ihm gelingt, an den Restaurierungsarbeiten im Dome dort beschäftigt zu werden. Im Dome wird das ganze innere Steinwerk gründlich überholt und größtenteils durch neues ersetzt. Es ist natürlich eine Arbeit von Jahren; und es hängt von Jude ab, wie lange er dort arbeiten kann und sich nicht durch die Liebe zu Sue aus seiner vorgezeichneten Lebensbahn werfen läßt. Später gibt er doch wegen Sue, seiner Base, diese Arbeitsstätte auf, mit der Aussicht allerdings, in Aldbrickham (Reading) weiterzuarbeiten.

Aber in Aldbrickham findet Jude keine passende Beschäftigung bei einer Restaurierungsarbeit, und so beginnt er wieder

25) Vgl. A Laodecian, p. 101, wo Hardy etwas ähnliches beschreibt.

26) Vgl. hierzu Hardy's Urteil über den Kölner Dom, F. E. Hardy: Earlier Years, p. 145, und Ruskin: Seven Lamps of Architecture, Lamp of Life, cap. 7.

die alte Arbeit des Grabsteinmeißelns, wobei ihm Sue tatkräftig hilft. Er führt dies Geschäft aus im Hofe hinter seinem Hause. Sue zeichnet die Schrift auf die Steine, Jude meißelt sie aus und Sue färbt sie darauf nach. Hier schafft er nur für arme Leute, die sich über die niedrigen Preise des "Monumental Mason" Jude Fawley freuen. Jetzt merkt man deutlich, daß Hardy im Jahre 1893 einige Zeit mit dem Grabsteinmetzen zu tun gehabt hat. Die Wirkung des Steinmetzenhandwerks zeigt sich bei Jude noch darin, daß er den Kuchen, den „Christminster cake", den Sue auf der Frühjahrskirmes in Kennetbridge (Newbury) verkauft, in bestimmten architektonischen Formen backt: Fenster, Fenstermaßwerk, Ostfenster, Giebel, Türme, Zinnen usw.; es sind Erinnerungsstücke an die Kollegien von Christminster [27]).

Allmählich bleiben auch in Aldbrickham die Aufträge und Bestellungen von Grabsteinen aus. Jude muß also wieder wandern und neue Arbeit suchen. Bevor er Aldbrickham verläßt, erhält er noch von der Firma Biles and Willis den Auftrag, die Schrift der Zehn Gebote auf einer Tafel an einer nahen Dorfkirche nachzuzeichnen. Jude muß sich zur Ausführung dieser Arbeit an die betreffende Kirche begeben, da diese Tafel bei der Restaurierung nicht wie üblich von ihrem Platz genommen wurde und als "old material" in den Besitz des Bauunternehmers überging, um dann in einer Plunderecke zu verkommen, wie das in jener Zeit garnicht so selten der Fall war [28]). Hardy selbst bestätigt uns an anderer Stelle Ähnliches aus eigener Erfahrung. Nachdem Jude und Sue wegen ihres anstößigen Verhältnisses von der Arbeit an dieser Dorfkirche fortgejagt sind, lassen sie sich in dem bereits genannten Städtchen Kennetbridge nieder. Von dort aus geht Jude jeder Beschäftigung nach, die sich für ihn in seinem Berufe bietet. Er arbeitet aus begreiflichen Gründen besonders gern an solchen Orten, wo ihn niemand kennt. So ist er bald auf einem Landgut, wo er die Fensterbalken des Herrenhauses neu formt, bald am

27) Etwas ähnliches kommt bei Ch. Reade vor. The Cloister and the Hearth, ed. Everyman's Library, p. 34.

28) Vgl Cornhill Magazine, July 1906.

Rathause einer kleinen Stadt, wo er ein Geländer einmauert. bald an einem Hotel im Seebade Sandbourne (Bournemouth), an dem er die Vorderseite mit neuen Bruchsteinen versieht; dann arbeitet er in Casterbridge (Dorchester), in Exonbury (Exester), also in allen Gegenden von Wessex.

Nach der unglückseligen Tat von Father Time, die Jude schwer erschüttert hat, findet er bald wieder Arbeit als Steinmetz bei Restaurierungen. Er klettert wie vor Jahren, als er im selben Christminster begann, auf den Dächern, Geländern und Mauerkappen der Kollegien herum, in denen er trotz seines heißen Begehrens doch nie Einlaß fand, und ersetzt den morschen und zerbröckelnden Sandstein der "mullioned windows" durch neu behauenen. Die Ursache der Lungenentzündung, die bei Jude zum Tode führt, ist die starke Zugluft, der er bei den Fensterreparaturen und dem Auswechseln des Sandsteins ausgesetzt war. Er beklagt sich vor seinem Tode, daß er für diesen Beruf, der von ihm das Heben schwerer Steine verlangte, körperlich nicht kräftig genug war.

Eine Stelle dieses Buches, die auf Hardy's Verhältnis zur Neugotik ein Licht zu werfen scheint, verdient besondere Beachtung. In einer Unterhaltung sagt Sue zu Jude: "You ought to have learnt Classic. Gothic is barbaric art, after all. Pugin was wrong, and Wren was right — — —." Worauf Jude in seiner Antwort erwidert "— — — But one can work, and despise what one does . . ." (p. 364). Das bezieht sich auf sein Steinmetzenhandwerk. Vielleicht läßt sich daraus folgern, daß Hardy, obwohl selbst Neugotiker, der Neugotik, wenn auch nicht direkt scharf ablehnend, so doch zumindest sehr skeptisch gegenüber stand, was durch den Schluß von "A Laodecian" wahrscheinlich gemacht wird.

4.) Beschreibung von Gebäuden.

a) Kirchen.

Wer glaubt, daß für Hardy als Architekten der Restaurierungsepoche unbedingt die Kirchen, besonders die alten

Kirchen im Vordergrund seines Interesses stehen, der wird sich schwer enttäuscht sehen. Selbst in den Romanen, in denen die Zeit der Neugotik und der Restaurierungen den großen Hintergrund bildet, auf dem die Handlung sich abspielt, rückt er die Kirchen nicht in den Mittelpunkt der Betrachtung. Seine beste Kirchenbeschreibung gibt Hardy in einem Buche, wo der Akzent weder auf Architekten noch auf Architektur liegt. Doch dies alles kann kein Hindernis für ihn sein, in den wenigen Schilderungen, die er von Kirchen gibt, seine reichen Fachkenntnisse und seine Architekteneigenart zur Entfaltung kommen zu lassen und hier und da auf bestimmte Persönlichkeiten der Neugotik anzuspielen.

Im ersten Roman "Desperate Remedies" ist die Rede von der Restaurierung der Kirche zu Tolchurch, von der jedoch nichts Näheres ausgesagt wird.

Erst im dritten Roman Hardy's, in "A Pair of Blue Eyes", taucht eine ausführliche Kirchenschilderung auf. Das Schiff der Kirche ist noch in verhältnismäßig gutem Zustand, so daß sich da eine Restaurierung lohnt; aber der Turm muß niedergelegt und durch einen neuen ersetzt werden.

> "On the slant of one hill, of rather greater altitude than its neighbour, stood the church which was to be the scene of his operations. The lonely edifice was black and bare cutting up into the sky from the profile of the hill. It had a square mouldering tower, owning neither battlement nor pinnacle, and seemed a monolithic termination, of one substance with the ridge, rather than a structure raised thereon. Round the church ran a low wall; over-topping the wall in general level was the graveyard" (p. 15).

An Einzelheiten wird hier nicht viel aufgezählt; es wird nur erwähnt, was der Kirche fehlt. Einem anderen Schriftsteller würden solche Mängel garnicht aufgehen. In dieser Probe kommt sofort ein Zug zum Vorschein, der in fast allen Gebäudebeschreibungen Hardy's ein integrierender Bestandteil ist: die enge Verbundenheit des Gebauten mit der Natur.

An dem Umbau dieser Kirche knüpft Hardy eine feine Ironie. Knight bedauert die Umlegung des alten Turmes, der

ein Stück Zeitgeschichte darstellt. Mr. Swancourt, der gedankenlose Pfarrer, tröstet ihn mit den Worten:

"Ah, but my dear sir, we shall have a new one . . .; a splendid tower-designed by a first-rate London man — in the newest style of Gothic art, and full of Christian feeling . . . Not in the barbarous clumsy architecture of this neighbourhood, you see nothing so rough and pagan anywhere else in England" (p. 357).

Dafür, daß es damals unter den Geistlichen Leute gab, die durch ihre Unkenntnis manche alte gotische Kirche bei einer Restaurierung mehr zerstörten als erneuerten, ist diese Begebenheit, die eine ungewollte Verzerrung Puginscher Ansichten darstellt, nur eines von vielen Beispielen.

Im nächsten Roman "Far from the Madding Crowd" gibt Hardy mit der Schilderung von Weatherbury Church (Puddletown Ch.) das beste Bild, das er in seinen Romanen jemals von einer Kirche gezeichnet hat.

"The tower of Weatherbury Church was a square erection of fourteenth century date, having two stone gurgoyles on each of the four faces of its parapet. Of these eight carved protuberances only two at this time continued to serve the purpose of their erection — — that of spouting water from the lead roof within . . .

It has been sometimes argued that there is no truer criterion of any given art-period than the power of the master spirits of that time in grotesque [29]) and certainly in the instance of Gothic art there is no disputing the proposition. Weatherbury tower was a somewhat early instance of the use of an ornamental parapet in parish as distinct from cathedral churches, and the gurgoyles which are the necessary correlations of a parapet, were exceptionally prominent of the boldest cut that the hand could shape, and of the most original design that a human brain could conceive. There was, so to speak, that symmetry in their distortion which is less the characteristic of British than of continental grotesque of the period. All the

29) Vgl. z. B. A Laodecian, p. 31.

eight were different from eachother [30]). A beholder was convinced that nothing on earth could be more hideous than these he saw on the north side until he went round to the south . . . that at the south-eastern corner . . . was too human to be called like a dragon, too impish to be like a man, too animal like a fiend and enough like a bird to be called a griffin. This horrible stone entity was fashioned as if covered with a wrinkled hide, it had short, erect ears, eyes starting from their sockets and its fingers and hands were seizing the corners of its mouth, which they thus seemed to pull open to give free passage to the water it vomited. The lower row of teeth was quite washed away, though the upper still remained . . . the creature had for four hundred years laughed at the surroundlandscape, voicelessly in dry weather and in wet a gurgling and snorting sound". (p. 269/370).

Dies liebevolle, genaue Bild, das einem Kunsthistoriker wegen seiner Anschaulichkeit und trefflichen Stilanalyse alle Ehre machen würde, ist vor allem durch die Natürlichkeit und Lebendigmachung der als Wasserspeier fungierenden Chimären ausgezeichnet. Man empfindet diese Chimären gar nicht als kleine boshafte und Fratzen schneidende Ungeheuer, sondern als Lebewesen, deren Anblick zu einer erträglichen tierischen Freundlichkeit gemildert ist. Sonst ist dies Beispiel bezeichnend für Hardy's Eklektizismus, der in dem Hervorheben und künstlerischem Auswerten eines oder bestimmter Züge eines Bauwerkes besteht.

In „The Hand of Ethelberta" verlegt Hardy den Schauplatz des Geschehens (cp. 33—35) in die Normandie, das gelobte Land der gotischen Architektur. Ethelberta reist von ihren drei Freiern verfolgt über Caen nach Rouen, beides Städte, die wegen ihrer gotischen Baudenkmäler hochberühmt sind. Von Caen und seinen Schätzen erzählt Hardy nichts. Das Bild, das er von Rouen und seiner prächtigen Kathedrale zeichnet, ist recht bescheiden und könnte ebenso gut in einem nicht Hardyschen Roman stehen [31]).

30) Vgl. Ruskin: Seven Lamps, Lamp of Life, cap.7.

31) Erwähnt wird eine ähnliche Reise durch Städte Frankreichs, die wegen ihrer Gotik berühmt sind in „A Pair of Blue Eyes", p. 297.

"Then a cloud cracked into flame behind the iron spire of the cathedral, showing in relief its black ribs and stanchions, as if they were the bars of a blazing cresset held on high". (p. 304).

Ethelberta und Lord Mountclere ersteigen dann den eisernen Turm über der Gewölbekreuzung, ohne daß dabei auch nur im Geringsten die Schönheit dieses Domes, der zu den herrlichsten der Welt gehört, gewürdigt wird. Es wird lediglich von der Spitze dieses Turmes aus die Lage der einzelnen Kirchen in der Stadt angegeben: St. Romain, St. Ouen und Ste. Madeleine. (p. 311).

Wenn man bedenkt, daß der Architekt Hardy aus den Lehrbüchern seiner Jugendzeit die Schätze der normannischen Gotik kannte und daß er ferner eigens zu dem Zwecke Rouen und Paris im November 1874 besuchte, um sie in „The Hand of Ethelberta" genau beschreiben zu können [32]) und daß er dann das Gesehene hier nicht mehr würdigte, so kann man sich über seine Zurückhaltung in der Beschreibung der genannten Stätten nur mit Recht wundern. Doch die gleiche Zurückhaltung zeigt sich auch in dem Kapitel, wo Hardy die Handlung in die Cripplegate Church zu London verlegt, in der Milton begraben liegt (cp. 27) und gleichfalls bei der Erzählung von dem Orgelkonzert in der Kathedrale zu Melchester-Salisbury (cp. 47). Die Kargheit in der Schilderung kirchlicher Architektur in diesem Roman steht doch in auffallendem Gegensatz zu der Fülle der Fachkenntnisse und der architektonischen Reichhaltigkeit, die er bei der Beschreibung der Profanarchitektur (Enckworth Court, cp. 38) an den Tag legt.

In dem Roman „A Laodecian" geht Hardy ganz aus seiner Zurückhaltung heraus, die er bei der Würdigung der kirchlichen Architektur in "The Hand of Ethelberta" und den darauf folgenden Romanen beobachtet. In diesem Roman ist die Fülle architektonischer Schilderungen überwältigend.

Somerset steht vor der Baptistenkapelle:

"Being just then in rapport with ecclesiasticism by reason of his recent occupation, he could not help murmuring

32) Vgl. F. E. Hardy: Earlier Years, pp. 133 und 136.

"Shade of a Pugin, what a monstrosity". . . . .

The building was, in short, a recently erected chapel of red brick, with pseudo-classic ornamentation, and the white regular joints of mortar could be seen streaking its surface in geometrical oppressiveness from top to bottom. The roof was of blue slate, clean as a table, and unbroken from gable to gable; the windows were glazed with sheets of plate glass, a temporary iron stove pipe passing out near one of these, and running to the height of the ridge, where it was finished by a covering like a parachute (p. 11). The chapel had neither beauty, quaintness, nor congeniality to recommend it: the dissimilitude between the new utilitarianism of the place and the scenes of venerable Gothic which occupied his day-light hours could not well be exceeded" (p. 13).

Banausischer kann nach dem Geschmack und dem Urteil eines gestrengen Architekten, der ganz im Sinne der Schule von Pugin, Rickman, Sir Gilbert Scott usw. ausgebildet wurde, eine Kapelle wohl kaum gebaut werden. Was dieser zur Karikatur verzerrte Bau erst wirklich bedeutet, geht dem Leser des Romans auf, wenn er später mit der Person des Stümperarchitekten Havill bekannt wird, dem Erbauer dieser Kapelle. Wenn H a r d y hier den Namen Pugin's zitiert, so kann sich das auf dreierlei beziehen: 1.) daß es eines Christen nicht würdig ist, ein nach heidnischem Muster erbautes Gotteshaus zu betreten, dessen Stil dem einer gotischen Kapelle schon von vornherein unterlegen ist. 2.) Wenn Somerset ausruft "Shade of Pugin, what a monstrosity", so soll das zum Ausdruck bringen, daß der klassische (heidnische) Stil dieser Kapelle mit seinen Ungereimtheiten ein ganz minderwertiger sein muß. 3.) Dieser Ausruf kann sich aber auch gleichzeitig auf die mißratene Ornamentik beziehen, denn Pugin war der beste Kenner der gotischen Kleinkunst seiner Zeit, und er war überaus feinfühlig in der Anbringung von gotischen Ornamenten [33]).

33) Vgl. P u g i n: An Apology, wo der neuklassische und für Pugin heidnische Stil geradezu als christentumsfeindlich hingestellt wird.

Pugin als der beste Kenner der Gotik beriet Barry bei der Erbauung des Parlamentsgebäudes, dessen Raumaufteilung von Barry, alles andere aber von Pugin stammt, von den Verzierungen der Tintenfässer auf den Abgeordnetenpulten bis zu den feinsten Friesen und Dachskulpturen.

Um Hardy in dieser Hinsicht richtig verstehen zu können, muß man selbst einmal die "monstrosities" der zahllosen englischen Puritanerkapellen und Kirchen auf sich haben wirken lassen.

Paula Power hält sich während ihrer großen Reise auf dem Kontinent auch in Straßburg auf. Von der Schönheit des dortigen Münsters sagt Hardy nicht mehr, als daß es sich besonders zu Somerset's Gotikstudium eigne (p. 340).

In diesem Roman legt Hardy wieder eine Reise in die Normandie ein, wie in „The Hand of Ethelberta", die aber diesmal ausgedehnter ist und die Gotik der Landschaft eingehend berücksichtigt. Im sechsten Buche dieses Romans wird die Studienreise Somerset's in die Normandie beschrieben, in jenes Land, in dem sich die Gotik zu ihrer höchsten Kraft und Pracht entwickelte. Auf diesen Teil Frankreichs waren schon seit früher Zeit die Augen der englischen Architekten gelenkt worden [34]). Die Reise geht von einer Stadt zur andren, wo reiche gotische Architektur vorhanden ist.

In Lisieux, eine Kirche, deren Namen nicht angeführt ist:

> "The church within was one to make any Gothic Architect lodgings in its vicinity for a fortnight, though it was just now crowded with a forest of scaffolding for repairs in progress".

Daran schließt sich ein Rundgang durch Lisieux, wobei die Kirche St. Jacques erwähnt wird und eine Straße:

> "for a mediaevalist to revel in" (pp. 459—460).

Der nächste Ort ist Caen, wo die Rede von den Kirchen St. Sauveur, St. Jean und St. Pierre ist, ohne daß von diesen etwas besonderes erwähnt würde. Bei der Nennung der Abbaye aux Dames spricht Hardy von der Krypta und dem Chor,

34) Dawson Turner: „Account of a Tour in Normandy", 1820, 2 vols. J. S. Cotman: „The Architectural Antiquities of Normandy" 1820. Augustus Pugin (Vater des berühmten Gotikkenners) „Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy", 1828.

Ferner zitiert Ruskin neben den italienischen vor allem normannische Beispiele der Gotik.

zu denen man nur durch einen besonderen Torweg gelangen kann, da der Lettner verschlossen ist. Dann ist noch von einer fünften Kirche die Rede, deren Namen nicht genannt wird, und von der Hardy eine kleine Beschreibung gibt, ohne sie aber wegen ihrer architektonischen Schönheit zu würdigen (Buch 6, cp. 2). Verglichen mit der Normandiereise in "The Hand of Ethelberta" ist diese in bezug auf die normannische Architektur viel genauer beschrieben; aber bei der Gelegenheit beider Reisen steigt Hardy doch nicht sehr in die Tiefe, um die Großartigkeit der betreffenden Baudenkmäler richtig zu würdigen. Die zweite Reise in „A Laodecian" verrät unbedingt eine genaue Ortskenntnis, die sich Hardy von den beschriebenen Örtlichkeiten während einer zweiten Reise in die Normandie im Jahre 1880 erworben hat [35]).

Aus der Tatsache, daß Hardy zweimal eine Reise in die Normandie und ihre kirchenreichen Städte verlegt, kann man wohl mit Recht folgern, daß er das nicht getan haben würde, wenn er nicht hätte auf ihren Reichtum an mittelalterlicher Architektur hinweisen wollen, der ihm aus den Lehrbüchern seiner Jugendzeit und aus eigener Anschauung bekannt war. Nicht darauf kommt es so sehr an, daß er ausgedehnte Beschreibungen jener Kirchen gibt, sondern daß er einigemal die Handlung seiner Romane an denselben Orten sich abspielen läßt, die sowohl sein berufliches wie sein künstlerisches Interesse erweckten.

Im nächsten Roman "Two on a Tower" schildert Hardy eine Dorfkirche.

"The heavy, many-chevroned church, now subdued by violet shadow except where its upper courses caught the western stroke of flame-colour, stood close to her grounds, as in many other parishes, though the village of which it formerly was the nucleus had become quite depopulated: its cottages had been demolished to enlarge the park, leaving the old building to stand there alone, like a standard without an army.

35) Vgl. F. E. Hardy: Later Years, pp. 181—182.

. . . The semi-Norman arches with their multitudinous notchings, were still visible by the light from the tower window. . . ." (p. 83).

Dies Bild enthält wiederum die alte Technik: eklektisches Hervorheben von Stileigenschaften, Verbundenheit mit der Natur (Abendsonnenschein) und eine Betrachtung über das Bauernlegen, das das Kirchspiel verkleinert hat.

In „The Mayor of Casterbridge" beschreibt er das Innere einer Kirche. Michael Henchard tritt an den Altar und schwört.

"The hay-trusser deposited his basket by the front, went up the nave till he reached the altar-rails, and opening the gate, entered the sacrarium, where he seemed to feel a sense of the strangeness for a moment; then he knelt upon the foot-pace. Dropping his head upon the clamped book which lay on the Communion-table. . . " [36]).

Hier kommen Wörter vor, die nur dem Eingeweihten bekannt sind: "altar-rail" (Gitter, das den Altarraum vom Schiff trennt); "foot-pace" (erste Stufe des Altares, auf die sich die Gläubigen zum Empfang des Abendmahls knien). Das Wichtigste ist das Wort "Comunion-table", das bis zum Durchbruch der Oxforder Bewegung und Neugotik für das Wort "altar" stand. So deutet Hardy hiermit die religiöse Problemstellung an. die mit der gotischen Erneuerung des 19. Jahrhunderts verknüpft war.

Dasselbe Problem "Communion-table" = "Altar" berührt Hardy nochmals in „Tess of the D'Urbervilles":

"It is true that my neighbour Chant's daughter has lately caught up the fashion of the younger clergy round about us for decorating the Communion-table . . . altar, as I was shocked to hear her call it one day" [37]) (Tess, p. 211).

In „Jude the Obscure" tritt besonders die Beschreibung der Dorfkirche zu Marygreen (Fawley Magna) hervor.

". . . . the original church, hump-backed, wood-turreted, and quaintly hipped, had been taken down, and either cracked

36) Zitiert auch bei Hedgcock: Thomas Hardy Penseur et Artiste, p. 444.
37) Vgl. K. Clark: The Gothic Revival, p. 213.

up into heaps of road-metal in the lane, or utilized as pig-sty walls, garden seats, guard-stones to fences, and rockeries in the flower-beds of the neighbourhood. In place of it a tall new building of modern Gothic design, unfamiliar to English eyes, had been erected on a new piece of ground by a certain obliterator of historic records who had run down from London and back in a day".

Neben der Materialbestimmung und dem eklektischen Hervorheben von einigen Stileigenarten enthält diese Schilderung auch manches, was für die Geschichte der neugotischen Baukunst charakteristisch ist: das Einstampfen von alten Mauerresten, bei dem auch oft Wertvolles unter den Hammer geriet[38]) und eine Andeutung darüber, wie eine neugotische Kirche ausfallen kann, wenn sie nur von geschäftseifrigen und nicht von kunsthistorisch geschulten Architekten gebaut wird. "Unfamiliar to English eyes"bedeutet sicher, daß diese Kirche nicht in einer der drei Abarten englischer Gotik sondern in Nachbildung kontinentaler Gotik errichtet ist. Sollte hiermit nicht auf die englische Nationalgotik im Sinne Pugin's angespielt sein, wie sie auch H a r d y selbst anstrebte?

Die Architekturfachkenntnis und kunsthistorische Bewanderung H a r d y's erschöpfen sich durchaus nicht in den mehr oder weniger breiten Kirchen- und Gebäudebeschreibungen. Er bemüht sich sehr oft, durch ein Beiwort, einen Hinweis oder einen kleinen Satz eine bauliche Eigenschaft anzudeuten. Es seien von den vielen derartigen Stellen einige angeführt.

Kirche in Emminster (Beaminster):

"The Tudor church tower of red stone" (Tess, p. 203).

Kirche in Alfredstone (Wantage):

"The new Victorian Gothic Church" (Jude, p. 150).

Kirche St. Thomas in Melchester (Salisbury):

"A grey Perpendicular church with a low-pitched roof" (ibd. p. 206).

Christminster (Oxford):

"The church with the Italian porch, whose helical columns were heavily draped with creepers". (ibd. p. 386).

38) Vgl. A Laodecian, p. 78. The Mayor of Casterbridge, p 266.

Die Darstellung der kirchlichen Architektur bei Hardy läßt sich also nicht auf eine einheitliche Formel bringen, weil sie zu ungleich gehalten ist. Einmal schwankt sie zwischen großen, mächtig wirkenden Bildern, in denen neben einer hervorragenden Fach- und Kunstinterpretation die tiefe Verbundenheit mit der Natur in die Erscheinung tritt, und kleinen, nur durch architektonische Epitheta zum Ausdruck kommenden Hinweisen auf bauliche Eigenarten eines Gotteshauses. Bedeutend und für die religiösen wie baulichen Probleme der Zeit höchst aufschlußreich sind manche Anmerkungen, die Hardy seinen Gebäudebeschreibungen hinzufügt. Künstlerisch sind einige der gebotenen Schilderungen ausgezeichnet. Mögen die einzelnen Darstellungen der Kirchen untereinander verglichen auch schwankend sein, so lassen sie doch bestimmt schon das große technische Schema erkennen, nach dem Hardy die Beschreibung der Profanarchitektur anlegt: genaue Materialbestimmung, feine Stilanalyse, das Schaffen einer Beziehung zwischen dem Gebauten und der Natur, Anschluß an den Geist der Bauzeit und die Verbindung mit dem menschlichen Leben, die durch eine allgemeine menschliche Betrachtung ausgedrückt wird. Von diesen hier angeführten Punkten kann der eine oder andre gelegentlich ausfallen, ohne daß der Gesamtbeschreibung dann Abbruch getan würde. Hardy ist kein Pedant. Als Schriftsteller ist er ebenso vielseitig und zwanglos im Ausdruck wie in ihren verschiedenen Zeiten die Gotik, mit deren Studium er sich sein Leben lang befaßt hat.

5.) Beschreibung von Gebäuden.

b.) Profanbauten.

Nächst den Kirchen sind die Häuser die eigentlichen Objekte der Architektur für den Neugotiker. Unter diesen wiederum wird der Architekt Hardy den größten und prächtigsten in seiner Beschreibung den weitesten Raum zugestehen; aber er vergißt dabei auch nicht, die Schönheit von kleinen Bürger- und Bauernhäusern in das rechte Licht zu rücken. In elf von

seinen vierzehn Romanen spielt ein Manorhouse, ein Schloß oder ein schloßartiges Gebäude in die Handlung herein. In seinem ersten Roman "Desperate Remedies" finden sich sogar zwei solcher Häuser, in denen sich das Geschehen zuträgt.

Desperate Remedies

a.) Beachtlich ist die Schilderung von Knapwater House, in dem Miß Aldcliffe wohnt. Davon heißt es gleich zu Anfang der Beschreibung:

> "The house was regularly and substantially built of clean grey freestone [39]) throughout, in that plainer fashion of classicism which prevailed at the latter end of the eighteenth century, when the copyists called designers had grown weary of fantastic variations in the Roman orders" (p. 69).

Diese Beschreibung würde in der alltäglichen Sprache etwa folgendes ausdrücken: Dies Gebäude (mansion) ist im Stile des "Greek Revival" errichtet, die etwa gleichzeitig mit dem "Gothic Revival" ins Leben trat und eine Abkehr von der Palladianischen Renaissancearchitektur bedeutete. Hardy hatte auch als Neugotiker Gelegenheit die Neuklassik kennen zu lernen, denn Sir Arthur Blomfield, sein Londoner Meister war ein ebenso guter Neuklassiker wie Neugotiker.

b.) Dem neuklassischen Knapwater House steht das Tudorgotische "Old House" gegenüber, das einen sehr verwahrlosten Eindruck macht.

> "In front, detached from everything else, rose the most ancient portion of the structure — — an old arched gateway,

39) Dies Wort "freestone" wird gewöhnlich als Sandstein übersetzt, obwohl das Englische auch das Wort "sandstone" kennt, das bei Hardy aber nur einmal vorkommt.

Nach J. H. Parker: A Glossary of Terms bezeichnet dies Wort in allen Gegenden Englands etwas anderes. Meistens versteht man darunter einen Stein, der gegenüber den Steinen seiner Umgebung eine freiere Behandlung erfährt. Freestone ist also ein Wort, dessen wirkliche Bedeutung nur der Architekt kennt. In keinem der elf zitierten übrigen Romane kommt es vor. N. E. D. erklärt "freestone" (a translation of franche pere, where the adjective means of excellent quality) any fine-grained sandstone or lime-stone that can be cut or sawn easily.

flanked by the bases of two small towers, and nearly covered with creepers, which had clambered over the eaves of the sinking roof and up the gable to the crest of the Aldcliffe family perched on the apex. Behind this at a distance of ten or twenty yards, came the only portion of the main building that still existed — — an Elizabethan fragment, consisting of as much as could be contained under three gables and a cross roof behind. Against the wall could be seen ragged lines indicating the form of other destroyed gables which had once joined it there. The mullioned and transomed windows, containing five or six lights, were mostly bricked up to the extent of two or three, and the remaining portion fitted with cottage window-frames carelessly inserted" (pp. 112—113).

Nur ein Architekt kann in einem spannenden Sensationsroman derartige Liebhaberschilderungen geben. Ein andrer Autor würde soetwas gar nicht sehen.

Wie diese Proben der Beschreibungskunst beweisen, sind Hardy's Gebäudeschilderungen keineswegs naturalistisch-genaue, katalogartige Aufzählungen von Eigenschaften der betreffenden Gebäude, die beim Keller beginnen und beim Dachfirst aufhören; sie sind vielmehr künstlerisch-eklektisch. Hardy beschreibt nur das, was ihm als Architekt und Kunsthistoriker besonders auffällt.

Hier muß gleich zu Anfang auf eine sich recht häufig wiederholende Eigentümlichkeit hingewiesen werden. Sieht Hardy ein Haus oder schildert er ein Fenster, so vergißt er fast nie, von den "mullions" zu sprechen. Das ist ein Zeichen dafür, daß er an ihnen ein besonderes Gefallen haben muß.

A Pair of Blue Eyes.

Die Beschreibung von Endelstow House, einem gotischen Prachtbau, von der hier nur der Anfang wiedergegeben wird, ist eine der besten Leistungen des Romans.

"Driving through an ancient gateway of dun-coloured stone, spanned by the high-shouldered Tudor-arch, they found themselves in a spacious court, closed by a facade on each

of its three sides. The substantial portions of the existing building dated from the reign of Henry VIII; but the picturesque and sheltered spot had been the site of an erection of a much earlier date. A licence to crenallate mansum infra manierum suum was granted by Edward II. to "Hugo Luxellen chivaler"; but though the faint outline of the ditch and mound was visible at points, no sign of the original building remained.

The windows on all sides were long and many-mullioned; the roof lines broken up by dormer lights of the same pattern. The apex stones of these dormers, together with those of the gablets were surmounted by grotesques figures in rampant, passant and couchant variety. Tall octagonal and twisted chimneys thrust themselves high up into the sky, surpassed in height, however, by some poplars and sycamores at the back, which showed their gently rocking summits over ridge and parapet. In the corners of the court polygonal bays, whose surfaces were entirely occupied by buttresses and windows, broke into the squareness of the enclosure; and a far projecting oriel, springing from a fantastic series of mouldings, overhung the archway of the chief entrance to the house" (p. 39).

Auch diese Beschreibung ist wieder typisch für Hardy's Kunst. Sie bringt neben der Materialbestimmung und den zahlreichen Fachausdrücken der Architektensprache genaue Stilbestimmungen z. B. high-shouldered Tudor-arch usw. Der Eklektizismus bricht in der liebevollen Ausmalung der Dachkammerfenster durch. Dann liebt Hardy die Zusammenhänge mit der Geschichte, die das Bild viel lebendiger machen als kalte Stilanalysen; und nicht zuletzt findet sich auch hier ein Stück Natur dabei: die Pappeln überragen Endelstow House.

The Hand of Ethelberta

Die Beschreibung von Enkworth Court ist die ausführlichste, die Hardy in einem seiner Romane von einem Hause gibt. Diese Schilderung mit ihrer großen Zahl von Fachausdrücken zieht sich über drei Druckseiten hin (pp. 344—346). Es

werden hier nur die wichtigsten Stellen daraus wiedergegeben.

Enkworth Court ist ein neues Schloß, das neben einem alten errichtet ist, das noch als halbe Ruine dasteht. Dies prächtige Schloß ist ganz im Stile der Revivals aufgeführt. Hardy bringt den Leser also hier in Strömungen der Zeitarchitektur hinein.

"The modern portion had been planned with such a total disregard of association, that the very rudeness of the contrast gave an interest to the mass which it might have wanted, had perfect harmony been attempted between the old nucleus and its adjuncts, a probable result if the enlargement had taken place later on in time. The issue was that the hooded windows, simple string-courses, and random masonry of the Gothic workman, stood elbow to elbow with the equal spaced, architraves and fasciae of the classic addition, each telling its distinct tale as to stage of thought and domestic habit without any of these artifices of blending or restoration by which the seeker for history in stones will be utterly hoodwinked in time to come" (p. 345).

"Without attempting to trace an analogy between a man and his mansion, it may be stated that everything here, though so dignified and magnificient was not conceived in quite the true and eternal spirit of art. It was a house in which Pugin would have torn his hair. Those massive blocks of red-veined marble lining the hall — — emulating in their surface-glitter the Escalier de Marbre at Versaills — — were cunning imitations in paint and plaster by workman brought from afar for the purpose, at a prodigious expense, by the present viscount's father and recently repaired and re-varnished. The dark green columns and pilasters corresponding were brick at core. Nay, the external walls, apparently of massive and solid freestone, were only veneered with that material, being like the pillars, of brick within".

"Thin freestone slabs were affixed to the whole series of fronts by copper cramps and dowels . . . . the edifice shone in ll the grandeur of massive masonry that was not massive at all" (p. 346).

Wie diese Proben beweisen, ist die Beschreibung von Enkworth Court rein fachmännisch vom Standpunkte des Architekten aus aufgezogen. Sie ist eine bittere Satire auf Pfuscher im Bauhandwerk und noch mehr auf reiche Leute, die sich für ihr Geld nichts Gescheites bauen lassen. Die Stilmischung Neuklassisch-Neugotisch wirkt doch ziemlich lächerlich und absurd. Hardy zitiert hier Pugin, der sich beim Anblick von Enkworth Court die Haare ausgerissen hätte Das kann sich nur darauf beziehen, daß es für Pugin eines Christen unwürdig ist, in einem Hause zu wohnen, das im heidnischen Stil erbaut ist; denn neuklassisch ist heidnisch, und daß ferner die neugotische Kleinarbeit und Ornamentik, von der Hardy hier nicht redet, ganz unter aller Kritik sein muß[40]). Die innerliche Entrüstung dieser satirischen Schilderung der Scheinarchitektur ist ganz im Geiste Ruskin's gehalten, dessen Name aber nicht genannt wird[41]). Außerdem enthält diese Stelle eine Äußerung Hardy's zur Restaurierungsfrage. Hardy steht ihr, wie er schon mehrfach hat durchblicken lassen, mit sehr gemischten Gefühlen gegenüber.

The Trumpet-Major

Die Vorliebe Hardy's, die Handlung in oder in Zusammenhang mit einem Manor-house sich abspielen zu lassen, kommt auch hier zum Ausdruck. Die Mühle Loveday's ist ". . an ancient building formerly a manor-house" (p. 2). Sonst sagt Hardy von der Mühle nur noch ". . . It had hips instead of gables, giving it a round-shouldered look". Es bleibt also hier wie in "Under the Greenwood Tree" und "the Return of the Native" die große künstlerische Gebäudebeschreibung aus, trotzdem Hardy hier Gelegenheit dazu hätte. Sollte die große architektonische Fülle von "the Hand of Ethelberta" die verhältnismäßige architektonische Dürre auch über "The Return of the Native" hinaus bis zu den "The Trumpet-Major" bedingt haben?

40) Vgl. hierzu: Anmerkung Nr. 33.

41) Vgl. Ruskin: Seven Lamps, Lamp of Truth.

A Laodecian.

Wohl kein Roman Hardy's ist so sehr auf Architektur eingestellt wie dieser. Es ist merkwürdig, daß die Architektenromane Hardy's zumeist Intrigenromane sind. In "A Laodecian" steht das Schloß Stancy Castle anstatt eines eigentlichen Manor-house im Mittelpunkt des Geschehens. Die Beschreibung dieses Schlosses weicht entschieden von der gewöhnlichen Art Hardy's ab. Sie ist in einzelnen Teilen über mehrere Kapitel des Buches verteilt und ist, von einer Ausnahme abgesehen, die einfachste und am wenigsten von Fachausdrükken durchsetzte Gebäudeschilderung Hardy's.

Stancy Castle ist ein mächtiges Schloß, halb Ruine halb Wohnsitz; es ist zwar nicht außergewöhnlich groß,

> "but it had all the characteristics of its most important fellows. Irregular, dilapidated and muffled in creepers as a great portion of it was".

Über dem Ganzen ragt der Bergfried, "the keep", ein viereckiger starker Turm. Dann geht Hardy in der Beschreibung zum Außenwerk über und macht den Leser mit Graben, Zugbrücke und dem weiten Torbogen bekannt. Darauf folgt eine bis ins Einzelne gehende Schilderung des Inneren, das wie das Äußere überall die Zeichen des Verfalls an sich trägt. Das alles erfährt der Leser durch die Rundgänge Somerset's im Schlosse. Diese Beschreibung ist keine Aufzählung von Einzelheiten am laufenden Bande; die einzelnen Teilbeschreibungen der architektonischen Sonderheiten und Eigentümlichkeiten von Stancy Castle sind mit Betrachtungen aller Art verknüpft. Dies Schloß hat eine auffallende

> "crypt-like hall covered by a vaulting of exceptional and massive ingenuity" (p. 31).

Der Pfeiler, auf dem dies klotzige Gewölbe ruht, ist wegen der häßlichen Fratzen seines Kapitells (the most hideous grotesques in England) berühmt. Daneben besitzt Stancy Castle noch Gewölbe mit ziemlich rohen und unbehauenen Skupturen. Sonst wäre noch der mit Kragsteinen versehene Kaminaufsatz (corbelled chimney-piece) in der Halle zu erwähnen.

Soweit die Schilderung dieses Schlosses, die, wie schon gesagt mit anderen Beschreibungen ähnlicher Art Hardy's verglichen, recht schlicht und allgemein verständlich ist und ebenso gut von jedem Schriftsteller hätte gegeben werden können.

An einer Stelle des Romans geht Hardy aus seiner Zurückhaltung heraus und liefert einen glänzenden Beweis für sein architektonisches Feingefühl; nämlich bei der Beschreibung eines Säulenkapitells, wo er sich nicht nur auf seine Augen verläßt, sondern auch seinen Tastsinn mitsprechen läßt.

"Early piers, capitals and moulding, generally alternated with deep hollows, so as to form strong shadows. Now look under the abacus [42]) of this capital; you will find the stone hollowed out wonderfully; and also in this arch-mould. . . . The difference between this and the late work can be felt by the hand even better than it can be seen.

"He suited the action to the word and placed his hand in the hollow" (p. 101).

Wenn Hardy hier von Schatten in der Architektur spricht, so klingt das wieder an eine Theorie Ruskin's an, der überhaupt die ganze Architektur, auch große Kathedralen, als Wechselwirkung von Licht und Schatten auffaßt [43]).

Two on a Tower

Auch dieser Roman steht mit einem Manor-house in Verbindung. Aber seltsamer Weise gibt Hardy hier wie in "The Trumpet-Major" von Welland-House keine noch so kleine Beschreibung oder einen Hinweis auf irgend eine bauliche Sonderheit dieses Hauses.

The Mayor of Casterbridge

Das letzte Manor-house, das Hardy seinen Lesern vorführte, war Stancy Castle, wenn man es als solches auffassen

42) abacus = Platte auf einer Säule, auf die ein Balken zu liegen kommt.

43) Vgl. Ruskin: Seven Lamps, Lamp of Power, cp. 10, Lamp of Memory, cp. 14.

will. Stancy Castle war ein gotischer Bau. Da Hardy ja nie derartige Bauten gleichen Stils aufeinander folgen läßt, so ist High-Place Hall, das in die Stadt Casterbridge (Dorchester) verlegte Manor-house ein klassischer Bau. Daß Hardy in seinen Romanen diese Bauten mit Absicht in den Vordergrund rückt, beweist ja die Tatsache, daß er ein Manor-house an den Rand der Stadt verlegt.

High-Place Hall wird eines inneren Umbaues unterzogen, um für Lucetta in einen würdigen Zustand gesetzt zu werden. Es folgen Proben von der drei Druckseiten langen Beschreibung.

"The Hall with its grey facade and parapet, was the only residence of its sort near the centre of the town. It had in the first place the characteristics of a country mansion . . . birds'nests in its chimneys, damp nooks where fungi grew and irregularities of surface direct from Nature's trowel . . . the architecture deserved admiration, or at last study on its own account. It was Palladian, and like the most architecture erected since the Gothic age was a compilation rather than a design. But its reasonableness made it impressive. It was not rich, but rich enough. A timely consciousness of the ultimate vanity of human architecture, no less than other human things, had prevented artistic superfluity . . . The door was studded, and the keystone of the arch was a mask. Originally the mask had exhibited a comic leer, as could still be discerned; but generations of Casterbridge boys had trown stones at the mask, aiming at its open mouth; and blows thereon had chipped off the lips and jaws as if they had been eaten away by disease." (pp. 166—168). An anderer Stelle wird von der "ashlar front of High-Place Hall" gesprochen.

Auch dies Beispiel paßt ganz in den Rahmen der Hardyschen Erzählungskunst: Materialbestimmung und Stildatierung mit Bewertung (a compalation, rather than a design). Die Natur (Vogelnester im Kamin), wird mit hereinbezogen, sie wird hier als architektonische Kraft aktiviert: "Nature's trowel". In der eklektischen Schilderung des als Fratze gedachten Schlußsteins des Haustürbogens bricht der Humor über die Steinwürfe der Buben von Casterbridge durch.

The Woodlanders.

Auf die klassische High-Place Hall folgt das Tudorgotische Hintock-House in "The Woodlanders":

". . . it stood in a vale . . . Its walls were surmounted by a battlemented parapet; but the grey lead roofs were quite visible behind it, with their gutters, laps, rolls, and skylights, together with letterings and shoe-patterns cut by idlers thereon.

The front of the house was an ordinary manorial presentation of Elizabethan windows, mullioned and hooded, worked in rich snuff-coloured freestones from Ham-hill quarries. The ashlar of the walls, where not overgrown with ivy and creepers, was coated with lichen of every shade, intensifying its luxuriance with its nearness to the ground till, below the plinth it merged in moss . . ."

"It was an edifice built in times, when human constitutions were damp-proof, when shelter from the boisterous was all that men thought of in choosing a dwelling place, the insidious being below their notice; and its hollow site was an ocular remainder by its unfitness for modern lives of the fragility to which these have declined . . . The highest architectural cunnings would not have nothing to make little Hintock-House dry and salubrious" (pp. 67—70).

Diese kleine Auswahl aus der zwei Buchseiten langen Schilderung bestätigt immer wieder Hardy's Verfahren bei der Beschreibung solcher Architektur. Er bestimmt das Material, hier sind sogar die Steinbrüche angegeben, und sucht den Stil zu analysieren. Er stellt eine liebevolle und enge Verbindung mit der Natur her und darin eingeschoben ist eine allgemeine menschliche Betrachtung. Es wird dem Leser völlig bewußt, wie Hardy über das Fachliche solcher Bauten in seinen Darstellungen hinaus eine Anknüpfung mit dem Leben des Menschen und der Natur anstrebt. Gerade hierin offenbart sich ein wesentlicher Zug seiner Kunst, daß er sich mit architektonischen und kunsthistorischen Fakten nicht zufrieden gibt, wie glänzend und scharf sie auch immer herausgearbeitet sein mögen.

Tess of the D'Urbervilles.

In "Tess" ist die Rede von "Mrs. d'Urberville's seat, the Slopes in Tantridge (Pentridge)", von dem Hardy sagt: "It was not a manorial home in the ordinary sense" (p. 43). Später spricht er von the Slopes als "manor" (p. 107). Im übrigen wird sonst nichts weiteres hierüber bekannt.

The Well-Beloved.

In diesem Roman, der auf der Halbinsel Purbeck an der Dorsetshireküste spielt, wo berühmte Steinbrüche sind, kommt Sylvania Castle vor: ". . . a private mansion of comparative modern date" (p. 123), das Hardy auch "a dignified manor-house" nennt (p. 136). Es ist ein neugotischer Bau mit modernen Zinnen und Bewehrungen. Hardy redet nicht viel davon.

Zieht man nun aus dieser Manor-house-Betrachtung das Fazit, so ergibt sich folgendes: Nie folgen in zwei Romanen zwei stilgleiche Manor-houses aufeinander. Von den elf Manor-houses, die in Hardy's vierzehn Romanen vorkommen, sind drei klassisch: "Desperate Remedies", "Far from the Madding Crowd" und "The Mayor of Casterbridge"; vier sind gotisch: "A Pair of Blue Eyes", "A Laodecian", "The Woodlanders" und "The Well-Beloved"; eines ist im Mischstil erbaut: "The Hand of Ethelberta"; über den Stil dreier Manorhouses wird nichts gesagt: "The Trumpet Major", "Two on a Tower" und "Tess of the D'Urbervilles".

Die Technik der Beschreibung ist, wie bei der Besprechung der einzelnen Beispiele wiederholt betont, mit einer Ausnahme (A Laodecian) bei allen dieselbe. Das berechtigt zu dem Schlusse, daß Hardy das Manor-house-Motiv mit voller Absicht zur Entfaltung seiner künstlerischen Ansichten und Kenntnisse in seine Romane hereingearbeitet hat. Derartige Beschreibungen haben mit dem Verlauf der Handlung garnichts zu tun; sie sind lediglich ästhetische Ergüsse Hardy's, die durch lebhafte und exakte Anschaulichkeit in ihrer eklektischen Auswahl und Gestaltung einen besonderen Reiz aufweisen.

Jedoch verdient in diesem Zusammenhang die Schilderung der Schafschurscheune in "Far from the Madding Crowd" eine eingehende Würdigung.

"They sheared in the great barn, called for the nonce the Shearing-barn, which on groundplan resembled a church with transepts. It not only emulated the form of the neighbouring church of the parish, but vied with it in antiquity. Whether it had ever formed one of a group of conventual buildings nobody seemed to be aware; no trace of such surroundings remained. The vast porches at the sides . . . were spanned by heavy-pointed arches of stone, broadly and boldly cut, whose very simplicity was the origin of a grandeur not apparent in erections where more ornament has been attempted. The dusky, filmed chestnut roof, braced and tied in by huge collars, curves, and diagonals, was far nobler in design, because more wealthy in material, than nine-tens of those in our modern churches. Along each side-wall was a range of striding buttresses, throwing deep shadows on the spaces between them, which were perforated by lancet openings, combining in their proportions the precise requirements both of beauty and ventilation.

One could say about this barn, what could hardly be said of either the church or the castle, akin to it in age and style, that the purpose which had dictated its original erection was the same with that to which it was still applied. Unlike and superior to either of those two typical remnants of mediaevalism, the old barn embodied practices which had suffered no mutilation at the hands of time. Here at last the spirit of the ancient builders was at one with the spirit of the modern beholder. Standing before this abraded pile, the eye regarded its present usage, the mind dwelt upon its past history, with a satisfied sense of functional continuity throughout . . . a feeling almost of gratitude, and quite of pride, at the permanence of the idea which had heaped it up. The fact that four centuries had neither proved to be founded on a mistake, inspired any hatred of its purpose, nor given rise to any reaction that had battered it down, invested this grey

effort of old minds with a repose, if not a grandeur, which a too curious reflection was apt to disturb in its ecclesiastical and military compeers. For once mediaevalism and modernism had a common standpoint. The lanceolate windows, the time-eaten archstones and chamfers, the orientation of the axis, the misty chestnut work of the rafters, referred to no exploded fortifying art or worn-out religious creed. The defence and salvation of the body by daily bread is still a study, a religion, and a desire."

An technischer Genauigkeit und Aufzählung von architektonischen Feinheiten steht dies Meisterstück weit über jeder Manor-house-Schilderung. Die alte Methode ist auch hier angewandt und zu höchster Vollendung geführt: Materialbestimmung, peinlichst genaue Stilanalyse, das Verbundensein mit der Natur, die Betonung des geschichtlichen Ursprunges und Zusammenhanges, an die sich allgemein menschliche Betrachtungen anschließen. Das ganze Bild ist ebenfalls im Sinne des künstlerischen Eklektizismus gezeichnet. Daß solche Scheunen keine Fantasieprodukte eines verschrobenen Architekten zu sein brauchten ist klar, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Scheunen mit Strebepfeilern und dem hier beschriebenen Dach noch bis ins 18. Jahrhundert gebaut wurden [44]).

Man könnte diesem Beispiel noch manches hinzufügen. Es sei hier nur auf das Bild hingewiesen, das Hardy von dem Casterbridge Unionhouse in demselben Buch (p. 329) gibt. Die angeführten und besprochenen Beispiele haben sicherlich genügt, um von der Hardy'schen Kunst eine deutliche Anschauung und Vorstellung zu vermitteln.

Es wäre durchaus verfehlt, glauben zu wollen, daß Hardy's Sinn für Architektur sich nur in der Würdigung und Schilderung bedeutender Bauwerke erschöpfe. Das ist ganz und gar nicht der Fall. Hardy sieht wohl, wie schon in der Einleitung betont, als Sohn eines bäuerlichen Bauunternehmers die Schönheit alter Bauernhäuser und kleiner Bürgerbauten. Außerdem ist sein Blick hierfür noch durch seine gründlichen

44) Vgl. K. Clark: The Gothic Revival, p. 17.

kunsthistorischen Studien geschärft. Die zahlreichen, wenn auch oft nur kleinen und kurzen Würdigungen solcher Architektur sind aber trotzdem für die Romane nicht weniger charakteristisch und wertvoll als die großer Baudenkmäler. Aus der umfangreichen Fülle des Materials werden hier nur einige Beispiele angeführt.

Under the Greenwood Tree.

Das Häuschen des Fuhrunternehmers Dewy:

"The walls of the dwelling were for the most part covered with creepers, though these were rather beaten back from the doorway . . . a feature which was worn and scratched by much passing in and out, giving it by day the appearance of an old keyhole" (p. 14).

Auch im Kleinen weicht Hardy nie ganz von seiner Beschreibungsart ab; vor allem bleibt er stets der Eklektiker. Hier ist die Naturverbundenheit mit dem Gebauten und sinnfällige Formdeutung, die an Bildintuition grenzt, auffällig [45]).

Im selben Roman:

"The upper windows (of Farmer Shinar's house) were much wider than they were high, and this feature, together with a broad bay-window, where the door might have been exspected, gave it by day the aspect of a human countenance, turned askance, and wearing a sly and wicked leer" (p. 41).

Dies Beispiel stellt gleichsam als Vermenschlichung von Architektur die Umkehrung eines anderen Hardy'schen Kunstphänomens dar: Architektonische Deutung des menschlichen Körpers.

A Pair of Blue Eyes.

Das Häuschen von Stephen Smith's Vater:

"Here stood a cottage . . . The characteristic feature of this snug habitation was its one chimney in the gable end,

45) L'intuizione-immagine, Benedetto Croce: Nouvi Saggi di Estetica, Bari 1920; p. 29—30.

its squareness of form disguised by a huge cloak of ivy, which had grown so luxuriantly and extended so far from its base as to increase the apparent bulk of the chimney to the dimensions of a tower."

Das Bild von diesem Häuschen ist ganz im Sinne der erwähnten Technik gehalten.

Far from the Madding Crowd.

"Warren's Malthouse was enclosed by an old wall inwrapped with ivy and though not much of the interior was visible at this hour, the character and purposes of the building were clearly enough shown by its outline upon the sky. From the walls an overhanging thatched roff sloped up to a point in the centre, upon which rose a small wooden lantern, fitted with louvre-boards on all the four sides . . . There was no window in front; but a square hole in the door was glazed with a single pane, through which red, comfortable rays now stretched out upon the ivied wall in front" (p. 59).

In diesen kleinen Häuserbeschreibungen sucht Hardy offenbar immer mehr die Verbindung mit der Natur; ja, sie scheint fast zu dieser Art von Architektur zu gehören.

Ebenfalls ist in diesem Buche die Schilderung einer Treppe auffallend und eindrucksvoll-plastisch.

"The main staircase . . . was of hard oak, the balusters, heavy as bed-posts, being turned and moulded in the quaint fashion of their century, the handrail as stout as a parapet top and the stairs themselves continually twisting round like a person trying to look over his shoulders" (p. 81).

Hier steigert sich der Anschauungs- und Ausdrückswille des Dichters fast zur Personifizierung wie in "Under the Greenwood Tree" (p. 41).

Two on a Tower.

". . . he descended to a venerable thatched house, whose enormous roof, broken up by dormers as big as haycocks,

could be seen even in the twilight. Over the white walls, built of chalk in the lump (Bruchkalkstein), outlines of creepers formed dark patterns, as if drawn in charcoal" (p. 13).

Von den erwähnten Charakteristika der Technik H a r d y's tritt bei den einzelnen Beschreibungen hier und da ein Zug besonders scharf hervor, wohingegen auch einer zurücktreten kann. Hier fällt die genaue Materialbestimmungen in die Augen und das Naturelement.

The Mayor of Casterbridge.

Für die Neugotik ist besonders beachtlich Jopp's cottage by the Priory Mill:

"The cottage itself was built of old stones from the long dismantled Priory, scraps of tracery, moulded window-jambs and arch-labels being mixed with the rubble of the walls" (p. 266).

Dies Beispiel ist wichtig für die großen Zerstörungssünden, die von unverständigen Maurermeistern bei Restaurierungen begangen wurden [46]).

Ebenfalls im selben Buche ist zu erwähnen die Hütte, in der Henchard stirbt:

". . . they approached what was of humble dwellings surely the humblest. The walls, built of kneaded clay, originally faced with a trowel, had been worn by years of rain washing to a lumpy crumbling surface, channelled and sunken from its plane, its grey rents held together here and there by a leafy strap of ivy which could scarcely find substance enough for the purpose. The rafters were sunken, and the thatch of the roof in ragged holes" (p. 402).

Liebevoller hätte H a r d y nicht die armselige Hütte schildern können, in der der armselige Mayor of Casterbridge sein armseliges Lebensende erwartete. Man merkt hier deutlich, wie von Roman zu Roman die Bedeutung der Natur in der Gebäudeschilderung steigt.

46) Vgl. A Laodecian, p. 78, und Cornhill Magazine, July 1906.

The Woodlanders.

Hier fällt dem Leser auf Melbury's homestead:

". . . It formed three sides of an open quadrangle, and consisted of all sorts of buildings, the largest and central one being the dwelling itself . . . The house was of no marked antiquity, yet of a well advanced age; older than a stale novelty, but no canonized antique; faded not hoary; looking at you from the still distinct middle-distance of the early Georgian time, and awakening on that account the instincts of reminiscence more decidedly than the remoter and far grander memorials which have to speak from the misty reaches of mediaevalism . . ."

"It was divided from the lane by a lichen coated wall, in which hung a pair of gates, flanked by piers out of the perpendicular, with round white balls on top of each" (pp. 25—26).

Aus diesem Bilde spricht vor allem die Deutung der Entstehungszeit den Leser an, aber auch das Übergreifen der Natur auf das Bauwerk.

Ferner verdient noch Beachtung Dr. Fitzpiers' dwelling:

". . . The cottage and its garden were so regular in its plan that they might have been laid out by a Dutch designer of the time of William and Mary. In a low, dense hedge was a door, over which the hedge formed an arch" (pp. 140—141).

Dies ist zum ersten Male ein Gebäude, das von der üblichen Art der englischen Häuser abweicht.

Von den vielen Gebäudearten hat Hardy auch nicht vergessen, hier und da eines der schönen alten englischen Wirtshäuser zu schildern.

Desperate Remedies.

"The Three Tranters Inn, a many-gabled, mediaeval building, constructed almost entirely of timber, plaster, and thatch . . . It was an uncommon characteristic and handsome specimen of the genuine roadside inn of bygone times" (p. 136).

The Mayor of Casterbridge.

"The Three Mariners Inn. This ancient house of accommodation for man and beast, unfortunatedly pulled down, was built of mellow sandstone [47]), with mullioned windows of the same material, markedly out of the perpendicular from the settlement of foundations . . . A four-centred Tudor arch was over the entrance and over the arch was the signboard" (p. 48).

Auch diese beiden Bilder sind in ihrem Ekletizismus nach Hardy's bekannten Verfahren gezeichnet.

Es ist klar, daß ein Schriftsteller nicht von jedem Hause, von dem er in seinem Buche spricht, eine ausführliche Schilderung geben kann, wenn ihn seine Vorliebe für die Architektur auch noch so sehr dazu drängen mag. Die bisher angeführten Beispiele lassen, was durch Lesen von Literatur vor und aus der Zeit Hardy's festgestellt ist, deutlich erkennen, daß die Hardy'schen Architekturdarbietungen die seiner Zeitgenossen in jeder Hinsicht, besonders aber an kunsthistorischem und kulturellem Gehalt, um ein sehr vielfaches übertreffen. Hardy's Gebäudebeschreibungen sind sozusagen kunstgeschichtliche Miniaturbetrachtungen, während die anderen Autoren nur soviel von Architektur berichten, als es für den Verlauf ihrer Romane von Wichtigkeit ist. Oder anders ausgedrückt: Hardy's Architekturschilderungen sind Selbstzweck, die der anderen Schriftsteller Mittel zum Zweck.

Doch ist Hardy mit den Großbeschreibungen nicht zufrieden. An unzähligen Stellen deutet er durch kleine Beiworte immer noch auf bestimmte bauliche Eigenschaften hin. Auch ist dies nicht, wie ebenfalls durch Stichproben festgestellt, in irgend einem erwähnenswerten Maße in der Zeitliteratur der Fall.

Das bekannteste und beliebteste Beiwort dieser Art ist "the mullion" und "to mullion". Es kommt bei Hardy recht

47) Hier kommt das einzige Mal das Wort "sandstone" bei Hardy vor; sonst spricht er stets von "freestone".

häufig vor, in den elf zitierten Zeitromanen dagegen nur zweimal [48]):

"The mullions of the windows . . ." (Desp. Remedies, p. 316),
"the mullioned and transomed windows . . ." (Ethelberta, p. 3),
"with mullioned windows . . ." (The Mayor of Cast., p. 48).
"The windows to the street were mullioned into narrow lights . . ." (Woodlanders, p. 220),
"mullioned windows . . ." (Tess of the D'Urbervilles, p. 153),
"mullions . . ." (Well-Beloved, p. 115),
"a little glass hung on the mullion . . ." (Jude, p. 61),
"with mullioned and transomed windows . . ." (ibd. p. 156),
"the mullioned architecture of the façades" (ibd. p. 212).

Das ist nur ein Teil jener Stellen, an denen dies Wort in so vielen Verbindungen vorkommt. Diese Reihe ließe sich ziemlich lange fortsetzen.

Man könnte diese bis jetzt betrachtete Kunst Hardy's als eine analytische bezeichnen, weil ja die einzelnen Gebäude bei der Betrachtung und Schilderung aus jedem Zusammenhang gelöst wurden. Dieser Eklektizismus ist analytisch in seinem Verfahren, weil er sich nur etwas Bestimmtes aus einem gegebenen Ganzen herausnimmt. Doch es wäre abwegig glauben zu wollen, daß Hardy sich im Zeitalter der analytischen Naturwissenschaften nicht den Blick für die Synthese in seiner künstlerischen Schau bewahrt hätte. Den Beweis dafür, daß auch er der Beschreibung großer Architekturzusammenhänge fähig ist, liefern seine Städteschilderungen. Als Beispiel hierfür seien die Bilder von Casterbridge (Dorchester) und Christminster (Oxford) angeführt. Doch muß hier vorweg bemerkt werden, daß diese Schilderungen keine wirklichkeitsgetreuen Abbilder jener Städte sind. Hardy hat sich stets dagegen gewehrt, solche Absichten in seinen Romanen verfolgt zu haben [49]). Er hat immer wieder betont, daß diese Ortschaften nur in seinen Büchern bestünden, obwohl sie manche Züge ihrer Vorbilder

48) Ch. Kingsley: Alton Locke, ed. MacMillan 1894, p. 161. G. Eliot: Scenes of Clerical Life, ed. Everman's Library, p. 82.

49) F. E. Hardy: Later Years, p. 144 für Dorchester, pp. 49 und 231 für Oxford.

trügen. Darin kann man Hardy sicher glauben; er bewahrt sich ja selbst so eine viel größere Freiheit in der Ausgestaltung solcher Bilder. Casterbridge (Dorchester):

". . . As soon as they had wandered about they could see that the stockade of gnarled trees which framed in Casterbridge was itself an avenue, standing on a low green bank or escarpment, with a ditch yet visible without. Within the avenue and bank was a wall more or less discontinuous, and within the wall were packed the abodes of the burghers".

Dann ziehen die Reisenden in die Stadt, deren architektonische Charakteristika aufgezählt werden.

"The travellers returned into High Street, where there were timber houses with overhanging stories, whose small-paned lattices were screened by dimity curtains on a drawing-string. . . . There were houses of brick-nogging, which derived their chief support from those adjoining. There were slate roofs patched with tiles, and tiles roofs patched with slate, with occasionally a roof of slate" (pp. 32—33).

Doch weit über diesem Bilde steht das von Christminster (Oxford). Christminster ist in der Ferne von Marygreen gesehen:

"The air increased in transparency with the lapse of minutes, till the topaz points showed themselves to be the vanes, windows, wet roof slates, and other shining spots upon the spires, domes, freestone-work, and varied outlines that were faintly revealed. It was Christminster unquestionably" (Jude p. 19).

". . . His first near view of the city. Grey-stoned and dunroofed, it stood within hail of the Wessex border. . . . The buildings now lay quiet in the sunset, a vane here and there on their many spires and domes giving sparkle to a picture of sober secondary and tertiary hues". (ibd. p. 92).

"High against the black sky the flash of a lamp would show crocketed pinnacles and indented battlements. Down obscure alleys, apparently never trodden now by the foot of man and whose very existence seemed to be forgotten, there would jut into the path porticoes, oriels, doorways of enriched and florid middle-age design, their extinct air being accentuat-

ed by the rottenness of the stones . . . some colleges were pompous; some hat put on the look (p. 94) of family vaults above ground; something barbaric loomed in the masonry at all. The spirits of the great men had disappeared.

The numberless architectural pages round him (Jude) he read, naturally, less as an art-critic of their forms than as an artizan and comrade of the dead handicraftsmen whose muscles had actually executed these forms. He examined the mouldings, stroked them as one who knew their beginning . . ." (p. 99).

"Chief Street (High Street in Oxford [50]) stretching ahead with its college after college, in picturesqueness unrivalled except by such continental vistas as the Street of palaces in Genoa; the lines of the buildings being as distinct in the morning air as in an architectural drawing" (p. 222).

Aus diesem Bilde spricht mehr als die genaue und getreue Wiedergabe eines Stadtbildes durch das Auge des Kenners und Fachmannes gesehen. Aus den eklektischen Aspekten dieses Bildes spricht ein Gemüt, das alle die Anblicke von Christminster oft in seiner Seele erlebt haben muß. Dies verklärte und visionäre Bild von Oxford konnte nur ein Hardy zeichnen, der zu den Denkmälern gotischer Baukunst dieser Stadt in ein inneres Verhältnis getreten war. Genau genommen und gesehen verraten die Teilbilder, aus denen das Gesamtbild von Oxford-Christminster sich zusammensetzt, eklektischen Einschlag. Aus kleinen Mosaiken rundet sich alles zu einem Großen. Über dem Ganzen liegt doch so etwas wie eine tiefe Melancholie und Sehnsucht. Die Verbundenheit mit der Natur ist hier abgesehen von dem Moment des Abendsonnenscheins verdrängt worden zugunsten der seelischen Stimmung, die dies Gemälde auslöst. In der teilweisen magischen Verschwommenheit der abendlichen Aspekte schimmert doch noch durch die Aufzählung der architektonischen Einzelheiten, die das Auge des Architekten zuerst wahrnimmt. Die Beziehung von dem Gebauten zum Menschen ist hier sehr feinfühlend hergestellt.

50) wirklicher Name identifiziert von Herman Lea: Thomas Hardy's Wessex, London 1913.

Aber auch das kleine Bild von Shaston (Shaftesbury), das Hardy im selben Romane entwirft, steht dem von Oxford nicht viel nach:

"Vague imaginings of its castle, its three mints, magnificent apsidal Abbey, the chief glory of South Wessex, its twelve churches, its shrines, chantries, hospitals, its gabled freestone mansions — — all now ruthlessly swept away — — throw the visiter, even against his will, into a pensive melancholy, which the stimulating atmosphere and limitless landscape around him can scarcely dispel" (p. 237).

Es klingt hier etwas an von der melancholischen Seelenstimmung und der Gewalt, die die Gotik auf das Gemüt ausüben kann, wie sie in dem Bilde von Christminster zum Ausdruck kam.

Wie kümmerlich wirken dagegen die Bilder, die z. B. Ch. Reade in "The Cloister and the Hearth" von den mittelalterlichen Städten wie Rotterdam, Köln, Augsburg usw entwirft.

Wenn Hardy auch als Neugotiker sich zumeist auf den Tudorschen Perpendicularstil beschränkt, so verharrt er doch nicht bei diesem Stil und der Gotik allein, sondern er steigt weit über das Mittelalter hinaus in die römische und urgeschichtliche Vorzeit Englands hinab. Als Beispiel hierzu seien angeführt aus "The Mayor of Casterbridge" das römische Amphitheater in Casterbridge (Dorchester und die rätselhaften Ruinen von Stonehenge.

Ich gebe aus "The Mayor of Casterbridge" einige Auszüge aus cp. XI, pp. 83—89:

"The Ring at Casterbridge was merely the local name of one of the finest Roman Amphitheatres, if not the very finest, remaining in Britain. Casterbridge announced old Rome in every street, alley and precinct. It looked Roman, bespoke the art of Rome, concealed dead men of Rome (p. 83).

The Amphitheatre was a huge circular enclosure, with a notch at opposite extremities of its diameter north and south. From its sloping internal form it might have been called the

spitoon of the Jötuns [51]). It was to modern Casterbridge what the Roman Coliseum is to modern Rome, and was nearly of the same magnitude. . . . But one kind of appointment had seldom place in the Amphitheatre: that of happy lovers" (p. 84).

"It was related that there still remained under the south entrance excavated cells for the reception of the wild animals and athletes who took part in the games" [52]) p. 85).

Hier zeigt sich gleichfalls wieder dasselbe Bestreben: eine Gemütsstimmung wird durch die Architektur hervorgerufen und eine Verbindung mit dem menschlichen Leben geschaffen. Leider setzt hier die Naturverbundenheit aus.

Hardy läßt es sich nicht entgehen, dem Leser die Ruinen von Stonehenge zu zeigen. Auf der Flucht geraten Tess und Angel in die Ruinen des Tempels von Stonehenge. Keiner von beiden weiß, wo sie sind.

"Clare felt the vertical surface of the structure. It seemed to be of solid stone, without joint or moulding".

Clare fühlt im Kreise herum.

"Feeling sideways they encountered another tower-like pillar, square and uncompromisinig as the first; beyond it another and another. The place was all doors and pillars, some connected above by continuous architraves.

The next pillar was isolated; others composed a trilithon; others were prostrate . . . and it was soon obvious that they made up a forest of monoliths grouped upon the grassy expanse of the plain" (p. 510 ff.).

"The eastward pillars and their architraves stood up blackly against the light, and the great flame-shaped Sunstone beyond them; and the Stone of Sacrifice midway".

Die Beschreibung des alten Tempels von Stonehenge, um dessen Deutung die Wissenschaft heute noch nicht zur Ruhe

51) M. E. Chase: Th. Hardy from Serial to Novel, p. 58, sagt, der Satz: "From its sloping internal form it might have been called the spitoon of theJötuns" steht nicht in der Serialausgabe des Romans von Januar bis Mai 1886 im "Graphic", sondern erst in der Buchausgabe von 1887. Dies Beispiel beweist, wie sehr Hardy an seinen Architekturschilderungen gefeilt hat.

52) Ruth Firor: Folkways in Thomas Hardy, p. 289.

gekommen ist[53]), ist ebenfalls ein Meisterstück Hardy's. Die Nachtzeit beeinträchtigt das gegebene Bild nicht, sondern durch das Herumtasten der Verirrten in den Ruinen kommt dem Leser das alte Bauwerk deutlich vor sein Auge. Es ist ja bei Hardy nicht das erste Mal, daß er in der Interpretation von Architektur den Tastsinn neben den Augen mitsprechen läßt.

Zu den bisherigen Besprechungen der einzelnen Beispiele läßt sich abschließend sagen, daß diese Beschreibungen wegen ihrer Exaktheit und Anschaulichkeit nur vom Fachmann stammen können; es liegt aber mehr in ihnen. Sie verraten das sonnige Gemüt des Dichters und eine fast romantisch-biedermeierliche Freude an der Schönheit des Kleinen. Gerade hierin geht Hardy so weit über den deutschen Dichter-Architekten Josef Ponten hinaus. So zeigen diese Bauten, wenn sie auch in ihrer Mehrheit gotisch sind, doch keineswegs eine gotische Verbohrtheit Hardy's; es sind unter ihnen Typen, die auch andren Stilarten angehören. Die gelegentlich allzu genaue Materialbestimmung wird durch das reflektierende Element zumeist wieder ausgeglichen. Und im Großen und Ganzen hat sich Hardy an das Schema der Beschreibung gehalten, das sich bei der Darstellung der kirchlichen Architektur schon im Wesentlichen erkennen ließ, und das durch das in diesem Kapitel untersuchte Tatsachenmaterial wiederholt bestätigt worden ist. Hardy fühlt sich nicht sklavisch an seine Beobachtung gebunden; in echter künstlerischer Freiheit hat er oft einen Punkt des Schemas unberücksichtigt gelassen, um das Unterlassene dann an andrer Stelle besonders wieder zum Ausdruck zu bringen. Entgegen aller Erwartung, daß der Restaurierungsarchitekt und Neugotiker Hardy vielleicht sein Schwergewicht auf die kirchliche Gotik legen würde, hat er es auf die Darstellung der Profanbaukunst gelegt. Nach dieser Untersuchung läßt sich wohl mit Recht sagen, daß diese Verschiebung für den künstlerischen Gehalt der Bautenwürdigungen in seinen Romanen nicht zum Schaden gewesen ist. Nicht wahllos jedes

53) Vgl. Ruth Firor: Folkways in Thomas Hardy, pp. 270—271. und L. A. Waddell: The Phoenician Origin of Britons, Scots and Anglo-Saxons; London 1924.

Haus und jedes Merkmal daran beschreibt Hardy, sondern er wählt sich aus, was ihm zusagt. Das eklektische Werten scheint für ihn das Ergebnis der beiden "Revivals" gewesen zu sein, die im gleichen Zeitschnitt die Menschheit mit ihren besten Bauwerken bekannt machten.

6.) Architektonisches in der Naturbeschreibung.

> "My art is to intensify the expression of things as is done by Crivelli, Bellini etc., so that the heart and inner meaning is made vividly visible". 1.)

Vorstehender Satz Hardy's möge diesem kleinen Kapitel als Motto dienen. Die große Ausdrucksfähigkeit, die Hardy bei der Schilderung von Architektur zum Ausdruck gebracht hat, weiß er auch anzuwenden, wenn es sich darum handelt die mannigfachen Erscheinungen der Natur zu deuten. Von allen Architekturarten löst ja besonders die gotische alle Steinmassen, soweit wie es eben geht, in Formen auf, deren Vorbilder bisweilen der Natur entlehnt sind. Wenn Hardy als formenstrenger Architekt die Natur schildert, so wird hier seine Formenstrenge und sein Formgefühl die Ausdrucksfähigkeit und das Ausdrucksverlangen seiner Kunst beeinflussen. Neben der zahllosen Menge von Formen, durch die man Phänomene der Natur sehen und erklären kann, wie das Hardy sehr häufig tut, kann man in seinen Romanen auch Formen feststellen, die nur der Baukunst geläufig sind. Und wenn man sich an den oben zitierten Satz erinnert, wird einem bewußt, daß er dies nicht von ungefähr tut, zumal, wo er selbst einmal sagt:

> "In spite of myself I cannot help noticing countenances and tempers in objects of scenery e. g. trees, hill, houses" [55]).

Dies Bestreben, das sozusagen durch seine alltägliche

54) Aus einem Tagebuchabschnitt, zitiert nach F. E. Hardy: Earlier Years, p. 231.

55) Tagebuchnotiz, zitiert nach: Later Years, p. 18.

Architektenarbeit gefördert wurde, ist in sein künstlerisches Empfinden eingedrungen. Dies gerade ist eine Erscheinung in Hardy's Kunst, von der sich aber auch gar nichts Entsprechendes oder Ähnliches in den Romanen Ponten's findet.

Am stärksten kommt dies Bestreben bei Hardy zum Ausdruck, wenn er von Bäumen, vom Walde und von Alleen spricht.

"Now among dark perpendicular firs, like the shafted columns of a cathedral" (Under the Greenwood Tree, p. 247).

"The hill was covered on its northern side by an ancient and decaying plantation of beeches, whose upper verge formed a line over the crest, fringing its arched curve against the sky, like a mane". (Far from the Mad. Crowd, p. 8).

Das Wort curve, das durch das Adjektiv arched verstärkt ist, beweist, daß Hardy sich bemüht, die architektonische Form der Baumgipfellinie zu betonen [56]).

"The spiky points of the fir trees behind the house rose into the sky like the turrets and pinnacles of an abbey". (Return of the Native p. 418).

"The foliage forms the roof of an interminable green crypt, the pillars being the trunks, and the vault the interlacing boughs". (Schwarzwaldscene aus „A Laodecian" p. 349).

In „The Mayor of Casterbridge" gibt Hardy von den die Stadt Dorchester (= Casterbridge) umgebenden Alleen mehrere architektonische Bilder.

". . . rickcloths of different sizes and colours being hung up to the arching trees" (Mayor of Casterbridge p. 124).

"The densest point of the avenue of sycamores had been selected, where the boughs made a closely interlaced vault overhead; to these boughs the canvas had been hung, and a barrel roof was the result" (ibd. p. 126).

"Barrel roof" klingt an "barrel vault" an und so wird die Absicht der architektonischen Deutung recht klar.

56) Vgl. . . . the trees on the right and the trees on the left wailed or chaunted to each other in the regular antiphonies of a cathedral choir (ibd. p. 9).

"The dark dense old avenues, or rather vaults of living woodwork" (ibd. p. 130).

"But for the green arches which still stood as they had been erected" (ibd. p. 326).

"The branched column. . ." (The Woodlanders, p. 128).

Gemeint ist der große Baum vor South's Hütte.

"They drove along under the black boughs which formed a tracery upon the stars" (ibd., p. 145).

"Between the broken clouds they could see into the recesses of haven as they mused and walked, the eye journeying on under a species of golden arcades and past fiery obstructions, fancied cairns, logan-stones, stalactites and stalagmites of topaz" [57]) (ibd., p. 261).

"On its summit stood clumps and stretches of fir-trees, whose notched tips appeared like battlemented towers crowning black-fronted castles of enchantment" (Tess, p. 239).

Wie die angeführten Bilder beweisen, spricht aus ihnen der Form- und Ausdruckswille des Architekten. Die vielseitigen Ausdrücke für Bäume: shafted column, branched column; für Baumgruppen und Laubwerk: crypt, vault, arches, interlaced vault, arcades, tracery; und für von ferne gesehene Wälder: turrets, pinnacles und battlemented towers geben von den geschilderten Scenen eine wundervolle klare Anschauung und verleihen ihnen plastischen, reliefartigen Charakter. Es ist doch eigentlich so einfach und naheliegend, von Alleen und Baumgruppen als Bögen zu sprechen, aber man ist andrerseits erstaunt zu sehen, wie wenig das in der Durchschnittsliteratur der Fall ist. In sämtlichen zur Kontrolle gelesenen Romanen vermißt man solche Deutungen, es findet sich in ihnen nichts dieser Art.

Eine ähnliche Deutung, wenn auch nicht vom Walde, offenbart sich in folgenden Bildern, deren architektonischer Gehalt beachtlich ist.

57) Vgl. hierzu ibd. p. 323 ein ähnliches Bild, das nicht architektonisch gedeutet ist . . . the trunks and larger branches stood against the light of the sky in the forms of sentinels, gigantic candelabra, pikes, halberds, lances, and whatever else the fancy chose to make of them.

". . . beyond all a curved wall of cliff, terminating in a promontary, which was flanked by tall and shining obelisks of chalk rising sheer from the trembling blue race beneath" (The Hand of Ethelberta, p. 271).

"On one of the spires of chalk into which the hill here had ben split" (ibd. p. 273).

"The banks meeting behind were bare of a hedge, save such as formed by disconnected tufts of furze standing upon stems along the top, like impaled heads above a city wall. A white mast, fitted up with spars and nautical tackle, could be seen rising against the dark clouds whenever the flames played brightly enough to reach it. Altogether the scene had much the appearance of a fortification upon which had been kindled a beacon of fire" (Return p. 64).

"The summit of Bulbarrow and of Nettlecomb Tout . . . were as lofty bastions against the sky" (Tess p. 360).

". . . behind the houses forming the propylaea of the rock rose the massive forehead of the Isle — — crested at this part with its enormous ramparts as with a mural crown" (The Well-Beloved, p. 167).

Wenn diese Bilder auch nicht immer eine rein gotisch ausgedrückte Vision darstellen, so liegt doch in ihnen der große Wille klar zu Tage, der von der Architektur herkommend, vieles von den Erscheinungen, die sich dem Auge darbieten, in eine Form oder Formel zwängen will. Die architektonische Epitheta beweisen, daß Hardy sie nicht allein aus der Welt der Gotik nimmt.

Auch in kleinen Bildern kehrt die architektonische Auffassung und Deutung wieder.

"The hazel overhang the river's course in a perfect arch and the floor is beautifully paved. The place reminds one of the passage of a cloister (A Pair of Blue Eyes, p. 311).

Nicht allein in der architektonischen Auffassung und Ausmalung einzelner Teile der Natur und von Landschaften zeigt sich des Dichters Kunst. Er verrät auch, daß er als Gotiker Räume konzipieren und ausgestalten kann, denn die Raumgestaltung ist ja das Gebiet, auf dem die Gotik ihre größten Lei-

stungen aufzuweisen hat, und auf dem sie sich der klassischen Baukunst so überlegen zeigt.

"The wide concave of cloud, of the monotonous hue of dull pewter, formed an unbroken hood over the level from horizon to horizon" (Ethelberta, p. 30).

"Overhead the hollow stretch of whitish cloud shutting out the sky was as a tent which had the whole heath for its floor" (Return of the Native, p. 3).

"The marble work of the parapets was unsplintered by frosts. The whole was like a conservatory with the sky for its dome"(A Laodecian p. 316).

". . . the sky was a zinc-coloured archivault of immovable cloud".

Das Doppelwort "archivault" dient zur besonders genauen Charakterisierung des Himmelsgewölbes. Genügt hätte einem Durchschnittsschriftsteller eines seiner Bestandteile:

"The tent-shaped sky" (Woodlanders, p. 22).

"The vault of cloud" (ibd. p. 317).

"The vast arch of cloud above was strangely low, and formed as it were, the roof of a large dark cavern, gradually sinking in upon its floor" (Far from the Madding Cr. p. 96).

Eines dieser Bilder würde für die Kunst eines Schriftstellers noch gar nichts besagen; es könnte ebenso in dem Werke eines jeden Dichters stehen. Aber die öftere Wiederholung derselben architektonischen Ausdrücke und Epitheta, dieselbe Bildgestaltung in mehreren Romanen und der ständige Hinweis auf Eigenschaften der Landschaft, die Architekturvorstellungen im Geiste des Lesers auslösen, das alles berechtigt zu dem Schlusse, das hier der Wille des Architekten-Schriftstellers an der Arbeit ist, der mehr oder weniger bewußt diese Bilder entwirft, die er vor seinem Künstlerauge sieht. Die Ausdrücke wie "tent"und "hood" für das Himmelsgewölbe sind nicht architektonisch; aber sie gehören trotzdem in diesen Zusammenhang, weil in ihnen auch das Bestreben der Raumgestaltung in der Landschaftsschilderung mit zum Durchbruch kommt.

Zum Schlusse bleiben noch zwei Landschaftsbeschreibungen übrig, die einen ganz strengen architektonischen Aufbau

verraten und in der Literatur so leicht nicht ihresgleichen finden.

"The scene before the reddleman's eyes was a gradual series of ascents from the level of the road backward into the heart of the heath. It embraced hillocks, pits, ridges, acclivities, one behind the other, till all was finished by a high hill cutting against the still light sky. . . It formed the pole and the axis of this heathery world". (Return of the Native pp. 12—13).

"There the form stood, motionless as the hill beneath. Above the plain rose the hill, above the hill rose the barrow, and above the barrow rose the figure. Above the figure was nothing that could be mapped elsewhere than on a celestial globe.

Such a perfect, delicate and necessary finish did the figure give to the dark pile of hills that it seemed to be the only obvious justification of their outline. Without it, there was the dome without the lantern; with it the architectural demands[58]) of the mass were satisfied. The scene was strangely homogeneous, in that the vale, the upland, the barrow, and the figure above it amounted only to unity. Looking at this or that member of the group was not observing a complete thing, but a fraction of a thing" (ibd. p. 13).

Mit der Figur auf dem Hünengrab in der Abenddämmerung ist Eustacia gemeint.

Es ist ein feiner stufenförmiger Aufbau in der Heidelandschaft zu erkennen. Von breiter Grundlage ausgehend, stufenmäßig ansteigend, gipfelt der Heidekomplex in dem Hünengrab, dem Rainbarrow, von dem aus die Tragödie ihren Anfang nimmt. In dem Ganzen schwingt also ein wohldurchdachter Rhythmus; jedes Glied darin ist wesentlich, weil alles einheitlich in einem Gedanken konzipiert ist. Hardy gibt hier selbst das Stichwort zum Verständnis seiner Absichten in den Landschaftsschilderungen. "Architectural demands" ist sozusagen eine Art "internal evidence", das es unbedingt klar macht, daß nur ein

58) Sperrdruck vom Verfasser.

architektonischer Sinn derartige Bilder ausdenken kann. Es hat nicht allein für dies Beispiel Bedeutung; es verhilft auch zum Verständnis der anderen Landschaftsschilderungen, in denen es die Absicht des Dichters, die schon durch die Architekturfachwörter angedeutet war, noch einmal unterstreicht.

Etwas ähnliches ist in „Two on a Tower" zu finden.

"The central feature of the middle distance, as they beheld it, was a circular isolated hill, of no great elevation . . This pine-clad protuberance was yet further marked out from the general landscape by having on its summit a tower in the form of a classical column, which, though immersed in the plantation, rose above the tree-tops to a considerable height" (Two on a Tower p. 1).

". . . the lady's eyes resting on the segmental hill, the blue trees that muffled it, and the column that formed its apex" (ibd. p. 2).

Auch in diesem Bilde, das sich an Großartigkeit mit dem organischen Heideaufbau aus "The Return of the Native" überhaupt nicht messen kann, offenbart sich, wenn auch nicht so stark, ein gegliederter Aufbau der Landschaft, die in dem Turme, der als Sternwarte dient, gipfelt. Diese Aufbauabsicht wird allein schon klar aus dem Worte "apex", das ein reines Architekturfachwort ist.

Das Ergebnis aus den hier besprochenen und angeführten Stellen der Romane H a r d y's kann nur lauten, daß diese Naturbilder und Landschaftsdarstellungen rein eklektisch sind und daß sie aus ganz bestimmten künstlerischen Visionen hervorgehen, in denen ein stark architektonisches Element mitschwingt. Der Blick des Architekten-Dichters entdeckt in den Dingen, die vor sein geistiges Auge treten, Züge, die ihm besonders auffällig sind, und die er durch architektonische Fachwörter gewissermaßen entstellend, aus dem Zusammenhang des Gegebenen zur Veranschaulichung kraß hervortreten läßt. Realistisch sind solche Bilder nicht; denn sie wollen ja das Wirkliche nicht so wiedergeben, wie es ist. Diese Bilder, die H a r d y entwirft, drücken nur aus, was er in den Phänomenen der Natur

sieht. Eine Neigung zum Extremen des Ausdruckes offenbart sich in der Wahl der architektonischen Symbole, deren Ausdrucksgehalt oft weit über das reale Erleben hinausgeht [59]).

Ebenso wie das Kapitel mit einem für diese Untersuchung wertvollen Ausspruch Hardy's als Motto hat eingeleitet werden können, kann es mit einer andren Meinungsäußerung des Dichters abgeschlossen werden.

"Art is a changing of the actual proportions and order of things, so as to bring out more forcibly than might otherwise be done that feature in them which appeals most strongly to the idiosyncrasy of the artist.

Art is a disproportioning . . . (i. e. distorting, throwing out of proportion) of realities, to show more clearly the features that matter in those realities, which if merely copied or reported inventorially, might possibly be observed, but would more probably be overlooked. Hence realism is no art" [60]).

Hardy selbst bestätigt hier also das, worauf bei der Betrachtung seiner Architekturschilderungen stets hingewiesen wurde; er rechtfertigt hier den Eklektizismus des Kleinen, denn etwas anderes ist die architektonische Auffassung einzelner Dinge und das scharfe Betonen bestimmter baulicher Eigenschaften ja doch nicht.

7.) Architektonisches in der Körperbeschreibung.

Hardy war in seiner gelegentlichen architektonischen Schau der Natur und der Landschaft über das eigentliche Gebiet der Architekturdarstellung weit hinaus gegangen. Er hatte in die Natur "countenances" hineingesehen, die nicht in ihr lagen, die ihn aber sein Architekten- und Künstlerauge drängte, aus ihr herauszulesen. Dieses selbe Bestreben bestimmt ihn auch, aus der Haltung und Erscheinung des menschlichen Körpers besondere Formen herauszufinden, unter denen die architektonischen nicht zu selten sind. Die Vergleiche und Bilder wer-

59) Müller-Freienfels: Psychologie der Kunst, II, S. 42.
60) F. E. Hardy: Earlier Years p. 299.

den nicht immer durch genaue Fachwörter der Architektur zum Ausdruck gebracht. Es sind ebenso häufig darunter die Wörter "arch" und "arched" wie "curve" und "curved" zu finden. Wie eine Untersuchung der elf zitierten nicht Hardy'schen Romane ergeben hat, ist in ihnen etwas Ähnliches oder Gleiches überhaupt nicht zu finden. Aus diesem Grunde werden Bilder, die die Wörter "arched" und "curved" enthalten, hier mitaufgeführt, da die Architektensprache beständig mit ihnen operiert. Und da sie deshalb in Hardy's Denken einen bedeutenderen Platz einnehmen, als in dem eines anderen Schriftstellers, so ist es erklärlich, daß sie in seine Vergleiche und Bilder miteindringen. Daneben kommen auch solche vor mit Wörtern aus der Mathematik, die hier gelegentlich des Interesses halber miterwähnt werden. Auch für die Kunst Josef Pontens fällt diese Anwendung der Architektur aus.

Die Gestalt des menschlichen Körpers sieht Hardy zweimal in merkwürdigen Formen.

". . . they advanced against the sky in flat outlines, like some procession in Assyrian or Egyptian incised work" (Under the Greenwood Tree p. 12).

". . . her clothes clung to her like the robes upon the figures in the Parthenon frieze" (Jude the Obscure p. 172).

Diese Beispiele sprechen ebenso gut für eine reliefartige Auffassung.

"The globular trunk of the postmaster" (Ethelberta p. 12).

". . . a . . . man, with a globular stomach" (Jude the Obscure p. 345).

Für den Körperbau sind charakteristisch:

"His build was slender and tall" (A Laodecian p. 5).

". . . his well-curved youthful form" (ibd. p. 163).

". . . she was . . . slim in build" (The Woodlanders p. 44).

". . . a figure, roundly built . . ." (Tess of the D'Urbervilles p. 337).

"She was curvilinear" (The Well-Beloved p. 78).

"The lower half of his figure was of light build" (Return of the Native p. 47).

Das Wort "the build" in seiner Bedeutung Bauart ist ein Fachwort der Architekten- und Bausprache.

An mehreren Stellen, an denen Hardy vom Kopf spricht, kommt seine architektonische Absicht klar zum Vorschein.

". . . a charming woman with her hair built up in a novel way even for hair architecture" (The Hand of Ethelb. p. 76).

"Between the border of her cap and her forehead were ranged a row of round brown curls, like swallows' nests under eaves" (The Trumpet-Major p. 2).

"He had a broad forehead vertical as the face of a bastion" (A Laodecian p. 59).

"Their hair . . . building it up extra high for attending church" (Tess p. 234) [61]).

In diesem Zusammenhange muß als typisch für Hardy's Kunst angemerkt werden:

"Next came to notice the more material qualities, among which was a profuse crop of hair impending ower the top of his face, lending to his forehead the high-cornered outline of an early Gothic shield" (Return of the Nat. p. 47).

Deutlich wird der architektonische Ausdruckswille in den Bildern vom menschlichen Gesicht.

". . . having noses of the prominent and dignified type, which when viewed in oblique perspective ranged as regular as as bow-windows at a watering-place" (Ethelberta p. 127).

". . . mobility was its (the face's) essence, a roll of flesh forming a buttress to his nose on each side" (The Trumpet-Maj. p. 13).

Auf einem kreidigen Bergesabhang wird eine gigantische Figur des englischen Königs in das Gestein gehauen; Hardy spricht bei der Beschreibung des königlichen Gesichtes, das die Größe eines Mühlteiches hat, von "the bridge of his nose' (ibd. p. 338).

". . . his cheek was so truly curved as to be part of a globe" (The Mayor of Cast., p. 53).

61) . . . a perpendicular wall of brain. Ch Kingsley in Alton Locke ed. London 1895 p. 28.

". . . the provisional curves of her childhood's face" (The Woodlanders p. 8).

Ferner seien angeführt:

"Mary Money, a person who for a face had a circular disc" (Far from the Madd. Cr. p. 82).

"Fray's forehead was wrinkled both perpendicularly and crosswise, after the pattern of a portcullis" (ibd. p. 156).

Auch die Augen vergißt der Dichter nicht entsprechend zu sehen.

"Sir William had large cavernous arches to his eyes-sockets, reminding the beholder of the vaults in the castle he once had owned" (A Laodecian p. 49).

"Angel Clare put his hand to her brow and felt its curve" (Tess p. 355).

Auffallend sind die beiden Stellen, wo Hardy die Augen mit Schießscheiben vergleicht.

"He turned upon them his painfully circular eyes, surrounded by concentric lines like targets" (Return of the Native p. 27).

". . . the target-like circling of his eyes" (Mayor of Cast, p. 73).

Eine scharfe Beobachtung zeichnet die Bilder vom Munde aus.

"His mouth was perfect as Cupid's bow in form" (Blue Eyes p. 10).

". . . the exact arch of her upper unbroken row of teeth" (Far from the M. p. 102).

". . . each corner of his crescent-shaped mouth" (Return p. 19).

"Viewed sideways, the closing line of her lips formed, with almost geometrical precision, the curve so well known in the arts of design as the cima recta or ogee" (ibd. p. 76).

". . . the classical curves of her mouth" (Woodlanders p. 126).

"the curves of her mouth" (Tess p. 14).

"the curves of those lips" (ibd. p. 194) [62]).

62) Vgl. ". . . her equable shut mouth threw its long curve . . ." aus G. Meredith: The Egoist; ed. Tauchnitz, Bd. 1. ". . . eyes bluish grey, in arched recesses . . ." aus G. Meredith: Lord Ormont and his Aminta; ed. London 1916 p. 61.

Nicht allein die Gestalt des Körpers steht im künstlerischen Blickfeld Hardy's, in seinem Schatten sogar sieht er architektonische Formen.

"They were all brightly illuminated, and each was backed up by a shadow as long as a steeple" (Under the Gr. p. 88).

". . . the trumpet-major backed by a lilac shadow as tall as a steeple" (The Trumpet-Major p. 99).

"The shadows of Clare and Tess would stretch a quater of a mile ahead of them like two long fingers pointing afar to where the green alluvial reaches abutted against the sloping sides of the vale" (Tess p. 250).

"to abut", von dem "abutment" = Strebepfeiler abgeleitet ist, bedeutet hier, sich wie ein Strebepfeiler anlegen. Ganz aus dem Rahmen des bisher Gebotenen fällt eine Stelle aus, die aber trotzdem bedeutsam ist für die Gesamtbeurteilung von Hardy's Kunst.

"Indeed, he seemed to approach the grave as a hyperbolic curve approaches a straight line . . . less directly as he got nearer, till it was doubtful if would ever reach it at all" (Far from the M. Cr. p. 117).

Ähnlich ist:

"Boldwood felt the symmetry of his existence to be slowly getting distorted" (ibd. p. 112).

Ja, bis in die Träume hinein reicht dies Bestreben:

"It (der Traum) had as many ramifications as the Cretan labyrinth, as many fluctuations as the Northern lights" (Return of the Native p. 138).

So hat Hardy von dem menschlichen Körper sowohl als Einheit wie auch von seinen verschiedenen Teilen Bilder gezeichnet, die wie die, die er von der Natur entwarf, architektonische Elemente enthalten. Diese Bilder sind längst nicht so zahlreich wie jene von der Landschaft. Neben dem architektonischen Element fällt hier gelegentlich das mathematische auf. Allzu zahlreich sind die Bilder und Beschreibungen nicht, die architektonischen Gehalt haben. Aber sie sind in ihrer teilweisen Großartigkeit und Einzigartigkeit äußerst klar, anschau-

lich und wirkungsvoll. Kämen sie sehr häufig vor, so verlören sie eben ihren Reiz und ihre Originalität. Das Wesen des Großen in der Kunst und im Leben überhaupt besteht doch letzten Endes darin, daß es so selten ist und sich dadurch neben anderem über den Durchschnitt erhebt. Verglichen mit den Romanen anderer Autoren sind solche Bilder, die aus der künstlerischen Vision und Bildintuition des Dichter-Architekten geboren sind, doch zahlreich.

8.) Vermischtes.

Auch in manchen Dingen des grauen Alltags sowie in Erscheinungen von Tieren sieht Hardy Züge, die architektonisch sind.

Für Hausgeräte hat er zwei Vergleiche:

"a tea-pot like a pagoda" (The Trumpet-Major p. 145).

"a pair of candle-sticks like Ionic columns" (ibd. p. 223).

Über Tiere sagt Hardy aus:

"He saw a cat inside, going into various arched shapes" (Far from the M. p. 29).

". . . and thus viewed, they (Pferde) presented alterations of roan and bay, in shapes like a Moorish arch, the tail being a streak down the midst of each" (ibd. p. 136).

Von dem Ochsen, der Lucetta bedrängt, heißt es:

"his two nostrils like the Thames tunnels as seen in the perspective toys of yore" (The Mayor of Casterbridge p. 247).

9.) Zusammenfassung der Ergebnisse.

Wie die vorliegenden Einzeluntersuchungen in ausführlicher Betrachtung ergeben haben, erstreckt sich die Darstellung der Architektur und die architektonische Schau und Würdigung verschiedener Dinge auf ein sehr weites Gebiet. Hardy geht von dem aus, was seinem Berufsinteresse zunächst liegt: er läßt eine Reihe von Helden seiner Romane als Architekten oder Angehörige des Baugewerbes auftreten. In seinem ersten Roman "Desperate Remedies" herrscht dieser Berufstyp in der Männerwelt vor. Ebenfalls ist das der Fall in minderem Maße in "A Pair of Blue Eyes". Doch liegt in beiden Romanen der Akzent nur auf der Tatsache, daß die betreffenden Personen als Angehörige dieses bestimmten Berufes genannt werden. In die Problematik und Berufsauffassung des Architektenstandes dringt einzig und allein "A Laodecian" ein, wo die ganze Restaurierungsfrage in recht skeptischer Beleuchtung gründlich behandelt wird. Man sieht also hier, wie Hardy an seinem eigenen Beruf das Fragwürdige, Unvollkommene und auch Fehlerhafte in aufrechter Weise zur Darstellung bringt und nicht beschönigend über das Unangenehme hinweg geht. In zwei Gestalten hat er Architekten auftreten lassen, sowie sie sein sollen, und wie sie nicht sein sollen. Darüber hinaus gipfelt die bisherige Darstellung der mehr leitenden und erfindenden Angehörigen des Baugewerbes in der Zeichnung des praktischen Bauhandwerkers, des Steinmetzen Jude Fawley. Hier bekommt der Leser ein Bild vorgesetzt von dem Entstehen, Werden und Erhalten der Kirchen und sonstigen Gebäude. Dies Architektenmotiv konnte Hardy so wahrheitsgetreu und mit der ihm eigenen Problematik, von der der Durchschnittsleser meistens doch nichts weiß, in seinen Werken verarbeiten, weil er dabei aus eigener Erfahrung schöpfte.

Als auffallend häufig betonter Zug konnte die Zeichenbetätigung der Architekten festgestellt werden, was seinen Grund darin haben mag, daß Hardy ein eifriger Zeichner war und selbst Illustrationen zu seinen Romanen anfertigte. Für seine Architektenpersönlichkeiten legt er großen Wert auf eine gute kunsthistorische Schulung, damit sie möglichst stilgerecht bauen, was sich daraus erklärt, daß auch er sich äußerst gut in der Kunstgeschichte auskannte, was seine zahlreichen Anspielungen auf Maler und Bildhauer aller europäischen Völker so wie auf Kunstkritiker, vor allem A. W. Pugin und J. Ruskin beweisen.

Wenn man erwartet hat, bei den Gebäudebeschreibungen den Hauptakzent der Würdigung und Darstellung auf der Kirchenschilderung zu finden und dem, was damit in Zusammenhang steht: Umbauten und Restaurierungen, so sieht man sich hierin getäuscht. Die Kirchenbeschreibungen nehmen einen merklich kleinen Raum ein im Vergleich zu dem, der den Profanbauten zugestanden wird, obwohl man eigentlich das Gegenteil annehmen sollte, weil Hardy als Architekt am meisten an Kirchenrestaurierungen gearbeitet hat.

Unter den Profanbauten gilt das Interesse des Dichters einem besonderen Typ. In elf von vierzehn Romanen spielt sich das Geschehen in Zusammenhang mit einem Manor-house ab. Hiermit ist natürlich Gelegenheit gegeben, die genauen Fachkenntnisse in der Beschreibungskunst spielen zu lassen. Diese Beschreibungen sind wirklich Kunst, weil sie alle kunsthistorisch und eklektisch — unter Hervorhebung einzelner, nach der Meinung des Dichters bedeutendsten Züge — angelegt und durchdacht sind. Nichts ist hier von Naturalismus zu spüren, der sich in katalogartiger Aufzählung aller baulichen Eigenschaften erschöpfte. Auch sind diese Schlösser und Herrensitze nicht einseitig in demselben Stil gehalten. Geht man die Romane in dieser Hinsicht hin durch, so wird sich ein bestimmter Rhythmus in der Stilabwechslung feststellen lassen; es folgen nie zwei Manor-houses gleichen Stils aufeinander. Drei der Manor-houses sind klassisch, vier gotisch, ein Mischstil. und über den Stil dreier wird nichts ausgesagt. Doch weiß

Hardy auch die Schönheit kleiner Bauernhäuser und Bürgerbauten sowie die reizenden alten englischen Wirtshäuser in das rechte Licht zu rücken, weil er ja als Sohn eines bäuerlichen Bauunternehmers schon seit früher Jugend mit solchen Bauten in Berührung kam. Unter diesen treten wiederum die der Tudorperiode hervor, wie es die ständige Betonung der ihnen eigentümlichen "mullions" noch mehr veranschaulicht. Das geschieht ferner aus dem Grunde, weil Hardy gleichfalls dadurch seine Vorliebe für den Tudorschen Perpendicularstil, den er von den drei englischen Abarten der Gotik für den typisch englischen Gotikstil hielt, hier zu erkennen geben will[63]).

Der Rahmen der rein fachlichen Betrachtung der Architektur ist aber mächtig geweitet durch andere Momente. Der Materialbestimmung und der Stilanalyse schließt sich an die Verbindung des Gebauten mit der Natur; Hardy bemüht sich sehr, dies recht deutlich werden zu lassen. Auch für die Beziehung zu seiner Wohnstätte findet er passende Worte bei dieser Gelegenheit. Ferner tritt dabei die Aufdeckung der geschichtlichen Hintergründe und Zusammenhänge gelegentlich mit in die Erscheinung. So runden sich diese Beschreibungen um den Kern der architektonischen und kunsthistorischen, aber eklektisch konzipierten Deutung zu einem organischen Komplex, in dem die Naturbetonung am meisten in die Augen fällt. Doch verfährt Hardy nie bei den Beschreibungen im Sinne der charakterisierten Eigentümlichkeiten wie nach einem Kunstrezept[64]). Er behält sich dabei in echter künstlerischer Freiheit die mehr oder weniger starke Akzentuierung der einzelnen Merkmale vor, von denen er gelegentlich eines außer Acht läßt.

Diese Art der Gebäudebeschreibung könnte man als eine analytische bezeichnen, weil ja die einzelnen Gebäude meist aus

63) Vgl. Hardy's Gedicht "The Abbey Mason", das den Kult des "Decorated Gothic" der Pugingruppe fein ironisiert und seine Abneigung gegen diese gotische Stilart zum Ausdruck bringt. Der "Perpendicular Style" mit seiner Abkehr vom Figurenreichtum und seiner Senkrechtenbetonung, die den Einfluß des Einfach-Schlichten der Renaissancebauweise andeuten, paßt am besten zu seinem der Antike zuneigenden Eklektizismus.

64) „Kunstgesetze gibt es, Kunstrezepte nicht." J. Langbehn: Rembrandt als Erzieher; ed. Leipzig 1922, C. L. Hirschfeld.

einem gegebenen Gebäudekomplex herausgenommen werden. Hardy versteht auch synthetische Bilder zu entwerfen: in den Schilderungen der Städte Casterbridge und Christminster. In letzterem schwingt eine innige Anteilnahme des Gemüts an dieser Stadt mit, die ihm nahezu lyrischen Charakter verleiht [65]) und es dadurch so hoch über allem erhebt, was in dieser Hinsicht versucht worden ist. Hardy hat sich daneben in der Schilderung alter Architektur bemüht: Amphitheater in Casterbridge und Tempel von Stonehenge, bei dessen Zeichnung der Tastsinn neben den sehenden Augen zu guter Veranschaulichung beiträgt.

So ist in dieser Art der Gebäudebeschreibung Hardy wirklich ein Künstler, der als Architekt seine Bauten kunsthistorisch erklärt, aber als Eklektiker, und dabei die Einordnung des Gebauten in die Natur und die Beziehung zum Leben des Menschen erfolgreich anstrebt.

Hardy's künstlerische Begabung offenbart sich vor allem in der gelegentlichen architektonischen Schau der Natur und der Landschaft. Gerade hierin erhebt er sich so mächtig über seine Brüder in Apoll. Unter den architektonisch gedeuteten Erscheinungen der Natur nehmen Bäume und Baumgruppen den ersten Platz ein; von einfachen Vergleichen wie "arch", "vault", "column" und "pillar" ausgehend, gelangt er zu "tracery" und "barrelvault". Die Umrisse von Wäldern im Abendlicht erscheinen seinem Auge als Zinnen und Türme mittelalterlicher Bauten. Hier wie an zahllosen anderen Stellen entwickelt Hardy durch das Abheben der zu betrachtenden Gegenstände gegen den Himmel und das Licht eine neue Reliefkunst, die ebenfalls in der Literatur eine seltene Erscheinung ist. Neben diesen architektonisch erfaßten Einzelzügen der Natur zeigt sich die gotische Schulung des Dichters in der speziellen Raumauffassung der Landschaft und in zwei großartig angelegten Bildern der Landschaftsgliederung. In einem von ihnen spricht er sogar von den "architectural demands" der Landschaft und gibt somit seine

65) An dieser Stelle wird in Hardy's letztem Roman so recht klar, wie nahe der Abschluß seiner Prosawerke und der Beginn der lyrischen Epoche seiner Poesie ist.

architektonischen Absichten auf diesem Gebiete kund, die durch persönliche Tagebuchnotizen entsprechend unterstrichen werden.

Eine Parallelerscheinung dazu ist das bisweilen sehr stark beachtliche architektonische Element in der Körperbeschreibung. In dieser Hinsicht arbeitet Hardy recht oft und viel mit den Wörtern "arch" und "curve" bzw. "arched"und "curved". In bescheidenem Maße kommt das auch bei anderen Schriftstellern vor. Bei Hardy hat die verhältnismäßige Häufigkeit ihren Grund darin, daß dies Wörter sind, die in dem Denken und der Sprache eines Architekten den ersten Platz einnehmen und von da aus eben in die Beschreibungskunst so intensiv eindringen. Von dieser Deutung werden erfaßt die Gestalt des menschlichen Körpers, der Körperbau, der Kopf, in sehr starkem Maße das Gesicht, nicht minder Augen und Mund; ja, bis in die Schatten, die der Körper wirft und den Traum hinein verläßt ihn das Bestreben nicht. Es erreicht seinen Höhepunkt in dem Vergleich von Fleischknubbeln im Gesicht, die sich wie Strebepfeiler an die Nase legen. Einmal spricht Hardy von "hair architecture", was seine Absichten für dies Gebiet recht deutlich macht.

Auch in einigen alltäglichen Gebrauchsgegenständen kann Hardy nicht umhin, etwas Architektonisches zu sehen.

Es hat sich also herausgestellt, daß Hardy in seiner Architekturbehandlung auf den Ideen der Neugotik fußt, in der er aufgewachsen war. Er ist ein Anhänger derer, die im Sinne Pugin's für eine englische Nationalgotik eintreten im Gegensatz zu der Gruppe, die, wie Ruskin es wünschte, in Anlehnung an die kontinentale Gotik weiterbauen. Hardy geht auf in den großen Leistungen der mittelalterlichen Architektur. Aber der Neugotik und der damit verbundenen Restaurierungssucht steht er skeptisch gegenüber, weil sie dem Geist seiner Zeit widerspricht. Als Künstler und Kunsthistoriker, der er als Architekt außerdem ist, vertritt er einen Eklektizismus, der sich aus den verschiedenen alten Stilen das Beste heraussucht und darauf weiterarbeitet und nicht einfach das Alte kopiert, wie es sogar der große Pugin nicht anders tat.

Dieser architekturale Eklektizismus bricht in mannigfacher Weise in seiner Romankunst durch. Das schriftstellerische Schaffen H a r d y's begann und vollzog sich unter dem Leitsatz: Vom Handwerk zur Kunst.

LEBENSLAUF.

Ich, Josef Hartmann, katholischen Bekenntnisses, wurde am 7. August 1909 als der Sohn des Lokomotivführers Heinrich Hartmann und seiner Ehefrau Johanna geb. Senge zu Dortmund geboren. Von Ostern 1915 bis Ostern 1920 besuchte ich die katholische Overberg-Volksschule meiner Heimatstadt. 1920 trat ich in die Sexta des dortigen Bismarck-Realgymnasiums ein, das ich nach neunjähriger Schulzeit im Februar 1929 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Darauf widmete ich mich dem Studium der neueren Sprachen Englisch, Französisch, Italienisch und der Geschichte. Mein erstes Semester verbrachte ich an der Universität Münster. Die darauf folgenden drei Semester studierte ich an der Universität Berlin. Vom fünften bis zum achten Semester war ich wieder in Münster immatrikuliert. Die Osterferien 1931 verbrachte ich in Frankreich zur Erweiterung meiner praktischen Sprachkenntnisse. Die Herbstferien 1931 und 1932 hielt ich mich in Cambridge auf, wo ich auch 1932 in der dortigen Universitätsbibliothek Material für diese Arbeit sammelte.

Ich besuchte die Vorlesungen bezw. Seminare der Herren Professoren Keller, Dibelius †, Brandl, Meißner, Wechßler, Gamillscheg, Kuttner †, Wiese †, Lerch, Heinermann, Oncken, Rhoden, Wätjen, Eitel, Voigt, Spranger, Dessoir, Rieffert, Kabitz, Scholz, Goldtschmidt, und die Übungen der Herren Lektoren Pender, Prof. Freund, Scherer, Olivier-Henrion, Gautier, Greving, Decroos, Tait, Ahrens und Petrone.

Die Anregung zu dieser Arbeit verdanke ich Herrn Prof. Dr. Keller, der mich oft mit seinem Rat unterstützte. Ferner bin ich zu Dank verpflichtet dem Herrn Bibliothekar Thomas von der Universitäts-Bibliothek Cambridge wegen der Beschaffung schwer erreichbarer Literatur, besonders der alten Werke über Architektur.